

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Bakalářská práce

Zuzana Čerbová

Alexander Moyzes: Sonáta e-mol, dielo 2 pre klavír

Alexander Moyzes: Piano Sonata in E minor, op. 2

Vedúci práce:

Praha 2015

prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc.

V prvom rade by som veľmi rada poďakovala prof. PhDr. Jarmile Gabrielovej, CSc. za ochotu, odborné rady a láskavosť pri vedení tejto bakalárskej práce. Ďalej moja vďaka patrí Mgr. art Márii Krajčiovej a p. Marte Černokovej za ochotné sprostredkovanie rukopisov a korešpondencie Alexandra Moyzesa nachádzajúcich sa v Slovenskom národnom múzeu. Tiež by som sa rada poďakovala PaedDr. Martine Božekovej, nakoľko mi ochotne zaslala rukopis Alexandra Moyzesa nachádzajúceho sa v Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice. Ďalej som veľmi vďačná p. Helene Bellákovej za bezplatné poskytnutie korešpondencie (ocenenie Správy Matice Slovenskej pre Alexandra Moyzesa za *Sonátu E-moll*). Veľké poďakovanie patrí muzikológom Mgr. Jurajovi Bubnášovi z Hudobného centra v Bratislave za láskavé poskytnutie množstva literatúry, notových materiálov i odborných rád a Mgr. Lívii Posádkovej-Krátkej za odborné rady ohľadom hudobného rozboru. V neposlednom rade by som rada vyslovila veľkú vďaka mojim rodičom, ktorí ma trpezlivo podporovali počas celého vypracovávania tejto bakalárskej práce.

Čestné vyhlásenie:

„Vyhlasujem, že som túto bakalársku prácu vypracovala samostatne a výhradne s použitím citovanej literatúry a prameňov a ďalších odborných zdrojov. Práca nebola použitá v rámci iného vysokoškolského štúdia či k získaniu iného či rovnakého vysokoškolského titulu.“

V Prahe, dňa 24. 6. 2015

ANOTÁCIA:

Ťažiskom zamýšľanej bakalárskej práce je priblíženie klavírnej kompozície *Sonáty e-mol, dielo 2 pre klavír* slovenského hudobného skladateľa Alexandra Moyzesa (1906-1984) a to prostredníctvom kompozično-technickej analýzy jej tlačenej verzie, ktorá vyšla za skladateľovho života v roku 1947. Cieľom práce nie je primárne zasadiť dielo do historického kontextu, nakoľko sa v súvislosti s ním podarilo zhromaždiť značné množstvo prameňov, ktorých analýze bude venovaný podstatný priestor v tejto práci. Z ich výskumu sa ďalej práca pokúsi predostrieť možnú genéziu uvedenej klavírnej kompozície a stručne sa dotknúť vývoja Moyzesevej skladateľskej činnosti.

Kľúčové slová:

Alexander Moyzes, Sonáta, pramene, hudobná analýza

Abstract:

The focus of the bachelor thesis is to examine in closer detail the piano composition *Piano Sonata in E minor, op. 2* by the Slovakian composer Alexander Moyzes (1906-1984). This is achieved through the compositional-technical analysis of its printed version that was published during the composer's life, in 1947. The aim is not to place the composition primarily within the historical context as a considerable amount of related sources has been collected; a large space of the work is therefore occupied by the analysis of these sources. Through the detailed study of these the thesis attempts to outline the genesis of the above mentioned composition and briefly comment on the development of Moyzes's compositional activities.

Key words:

Alexander Moyzes, Sonata, sources, musical analysis

Obsah

Úvod	7
Kap. 1 Stav bádania o Alexandrovi Moyzesovi v súvislosti so Sonátou.....	9
1. Pramene	9
1.1. Notové pramene (rukopisy a tlačené verzie)	9
1.2. Korešpondencia a ďalšie písomné pramene	11
2. Literatúra.....	11
2.1. Hudobné slovníky	12
2.2. Odborné hudobné časopisy	12
2.3. Monografie, memoárová literatúra, zborník	13
3. Kritické zhodnotenie stavu bádania	15
Kap. 2 Stručná charakteristika Alexandra Moyzesa a jeho tvorby	19
Kap. 3 Kompozično-technická analýza Sonáty	22
3.1. Podrobný hudobný rozbor	22
3.1.1. Praeludium	22
3.1.2. Scherzo.....	25
3.1.3. Adagio e fuga.....	27
3.2. Záverečné zhrnutie analýzy	31
Kap. 4 Analýza existujúcich prameňov vzhľadom k Sonáte	34
4.1. Rukopisy klavírných kusov patriacich do skupiny 7 klavírných skladieb, op. 2.....	34
4.1.1. Praeludium pre klavír (1).....	34
4.1.2. Praeludium (2)	36
4.1.3. Praeludium (3)	37
4.1.4. Fúgy (4, 5, 6, 7).....	38
4.2. Suita, op.5 (8).....	40
4.2.1. Praeludium.....	40
4.2.2. Scherzo.....	41
4.2.3. Adagio.....	43
4.2.4. Fugue	44
4.3. Prameň bez titulného listu, Praeludium a Scherzo (9).....	45
4.3.1. Praeludium	45
4.3.2. Scherzo.....	46
4.4. Štúdie (Sonáta e-moll pre klavír) (10)	47
4.4.1. Prelúdium.....	48
4.4.2. Scherzo.....	48
4.4.3. Adagio a fúga.....	49
4.5. Sonáta e-moll pre klavír (11)	49

4.6. Sonáta e-mol, dielo 2 pre klavír (12)	50
4.7. Sonáta e mol op. 2 pre klavír (13)	50
Kap. 5 Pokus o zhodnotenie vývoja sonáty.....	51
Záver	53
Súpis prameňov.....	57
Zoznam použitej literatúry	59
Prílohy:	61
Zoznam notových príkladov použitých v tejto práci	61
Charakteristické strany jednotlivých notových príkladov	62
Ukážka korešpondencie a ďalších písomných prameňov použitých v tejto práci	77

Úvod

Alexander Moyzes patrí medzi slovenských hudobných skladateľov 20. storočia, ktorí výrazne prispeli k budovaniu novej hudobnej kultúry na Slovensku. Najmä po roku 1918, kedy sa Slováci vymanili z maďarskej nadvlády, vplyvom ktorej v mnohom zaostávali za ostatnými národmi, pomohol tento zaslúžilý umelec svojou tvorbou nasmerovať slovenskú hudbu na novú cestu a pozdvihol jej kvalitu na európsku úroveň. Jeho kompozičná činnosť sa vyznačuje žánrovou rozmanitosťou a bohatým počtom kompozícií, i keď nastali obdobia, kedy sa Moyzesova skladateľská činnosť výrazne obmedzila: „*Cez druhú svetovú vojnu sa Moyzes skladateľsky odmlčal, čo bolo výrazom jeho postoja proti fašistickému režimu; vytvoril len niekoľko menších diel, prepracovával svoje staršie skladby i diela svojho otca, inštrumentoval Bachove a Novákove diela a pod.*“¹ Dostatočná kompozičná vyzretosť, akou Moyzes v tomto čase už disponoval mu umožnila venovať sa úpravám vlastných skladieb, ktoré podľa jeho mienky vyžadovali revíziu. Ako bežne uvádza literatúra, v roku 1942 takto pretvoril *7 klavírných skladieb, op. 2* – drobné klavírne kusy z čias štúdia na konzervatóriu, z ktorých sa v danom roku stal inštrumentálny cyklus závažnejšieho charakteru – sonáta.²

Cieľom predkladanej bakalárskej práce je priblížiť kompozíciu Alexandra Moyzesa – *Sonátu e-mol, dielo 2 pre klavír* (ďalej len *Sonáta*), ako jednu zo skladateľových kompozícií, ktoré majú korene v rannej fázy jeho tvorby.³ Síce *Sonáte* už určitá muzikologická pozornosť bola venovaná (Ernest Zavarský, Ladislav Burlas, Ivan Hrušovský), podrobnejší pohľad na jej celú štruktúru či vývoj doposiaľ chýba. O daný počín sa bude snažiť práve táto bakalárska práca, nakoľko by si to dielo, za ktoré získal Moyzes v roku 1947 ocenenie Matice Slovenskej, určite zasluhovalo.

Bohatá pramenná základňa dokumentujúca zrod školských skladieb a ich neskoršiu úpravu v *Sonáte* je ďalším dôvodom, prečo venovať tejto skladbe väčšiu pozornosť. Z roku 1942 sú k dispozícii 3 pôvodné rukopisy a následne máme i tlačenú verziu *Sonáty* vydanú Maticou Slovenskou v roku 1947, či najnovšie vydanie Slovenského hudobného fondu z roku 2011. Dané materiály spolu so zachovanými dobovými prameňmi skladieb zo školských čias tak otvárajú možnosť pre výskum genézie kompozície, ktorý je zároveň cestou k spoznaniu vývoja Moyzesovej skladateľskej činnosti – skúmaná kompozícia odzrkadľuje invenčnosť

¹ Hrušovský (4), s. 165.

² Situácia ohľadom genézie tejto *Sonáty* je komplikovanejšia, viz s. 15-18.

³ Tento názov vychádza z poslednej úpravy diela skladateľom, ktoré vyšlo tlačou v roku 1947.

rodiačeho sa kompozičného talentu z obdobia štúdia na konzervatóriu a zároveň technickú prepracovanosť už vyspelého skladateľa.

Aby bolo možné uskutočniť predkladaný cieľ práce, je nutné, aby sa jej obsah zameral najskôr na stav bádania o danej problematike a stručnú charakteristiku, ktorá priblíži Alexandra Moyzesa a jeho tvorbu. Následne práca poukáže na samotnú *Sonátu* – pomocou hudobného rozboru sa pokúsi čo najpresnejšie vystihnúť jej charakter, pričom sa východiskovým materiálom stane prameň, ktorý vyšiel tlačou za skladateľovho života v roku 1947. Ďalej sa práca bude zaoberať všetkými dostupnými prameňmi, ktoré sa podarilo zhromaždiť a prinesie ich popis a analýzu, na základe ktorých sa následne pokúsi popísať genéziu skladby a rôzne štádiá jej vývoja.

Kap. 1 Stav bádania o Alexandrovi Moyzesovi v súvislosti so Sonátou

1. Pramene

Daná kapitola si kladie za cieľ priblížiť *Sonátu* prostredníctvom prameňov, ktoré sa v súvislosti s ňou podarilo zhromaždiť. Predstaví ich chronologicky, v poradí, v akom je pravdepodobné, že vznikli – jedná sa teda o predbežné zoradenie. Učiní tak prostredníctvom základných informácií, ktoré dané pramene obsahujú väčšinou na prvej strane, v niektorých prípadoch i za posledným taktom, na čo práca upozorní. Pri rukopisoch práca predstaví údaje v štýle úpravy skladateľa, pri tlačенých verziách formou daného hudobného vydavateľstva. Nakoľko nie všetky diela obsahujú titulný list a dátum, výber tých, ktoré so *Sonátou* súvisia, bol náročný. Ich selekcia a následné chronologické zoradenie sa opiera o informácie z prebádanej literatúry, korešpondencie a daného dátumu uvedeného na prameni, ale pri absencii týchto údajov sa potom v niektorých prípadoch jedná len o špekulácie autorky.⁴ V prípade prameňov týkajúcich sa *Prelúdiu* a fúg, práca vychádza z bežného zoradenia v literatúre (*Prelúdium*, *Scherzo*, *Adagio* a štyri fúgy), ktoré odpovedá i neskoršej selekcii samotného autora, ktorý k nej však – vzhľadom k odlišnej datácii uvedenej na prameňoch – došiel až postupne, viz ďalej.

1.1. Notové pramene (rukopisy a tlačенé verzie)

Medzi 7 klavírných skladieb, op.2⁵, ktoré Alexander Moyzes v roku 1926–27 napísal, patrili *Prelúdium*, *Scherzo*, *Adagio* a štyri fúgy, ktoré predstavovali „predstupeň“ budúcej *Sonáty*. Hudobné oddelenie Slovenského národného múzea (ďalej len SNM) disponuje rukopismi troch *Prelúdiu*:

- **Preludium pre klavír**, podpísaný **Šaňo Moyzes, Praha 20. 9. 1927** (1)
- **Praeludium**, podpísaný **Šaňo Moyzes, 1927** (2)
- **Praeludium**, podpísaný **Alex. Moyzes**, za posledným taktom skladby napísané: **Pre varhany upraveno (19. 3. 1928)** (3)

⁴ Pre lepšiu prehľadnosť sa bude v ďalších kapitolách pri popise jednotlivých prameňov používať skrátené pracovné označenie pomocou číslíc, nachádzajúcich sa v tejto kapitole v zátvorkách.

⁵ Tento názov cyklu sa vyskytuje u polovice preštudovanej literatúry, podľa ktorej sa podkladom pre budúcu *Sonátu* stalo práve 7 klavírných skladieb, op. 2. Literatúra ďalej uvádza i konkrétne skladby, ktoré sem patrili – *Prelúdium*, *Scherzo*, *Adagio* a jednu zo štyroch fúg. Podrobnejšie o problematike viz s. 15-18.

Ďalej sa v zbierke SNM nachádzajú štyri fúgy:

- **2 fugy (1. á due voci – 2. á tre voci), pre klavír napísal Šaňo Moyzes, Praha v máji 1927, za posledným taktom prvej fúgy Praha 3. 5. 1927, za posledným taktom druhej fúgy 16. mája 1927 v Prahe (4)**
- **prepis tých istých fúg – Dve fugy. I. dvojhlasá (c), II. trojhlasá (H), Pre klavír napísal Šaňo Moyzes, op. 4. Praha, v máji 1927, za posledným taktom 2. fúgy – Prešov, 26. 8. 1927 (5)**
- **Fuga á 2 voci, bez udania dátumu (6), Fuga á 3 voci, bez udania dátumu (7)**

SNM disponuje niektorými časťami zo 7 *klavírných skladieb, op. 2* v rôznych usporiadaniach. Samotnej *Sonáte* teda predchádzali nasledovné úpravy, ktorých analýze sa bude práca podrobne venovať neskôr (tiež sa jedná o rukopisy):

- **Suíta, pre klavír napísal Šaňo Moyzes, op. 5, Preludium-Scherzo-Adagio-Fugue (8)**
- **prameň bez titulného listu – Praeludium, Alexander Moyzes op. 2, za posledným taktom 27. 7. 1942, Scherzo, Alexander Moyzes, za posledným taktom 20. 8. 1942. (9)**
- **Alexander Moyzes dielo 2, Štúdie (Sonáta e-moll pre klavír), a) Prelúdium b) Scherzo c) Adagio a fúga, Praha 1926/27, Revidované v Bratislave 1942, nasledujú jednotlivé skladby: Prelúdium, Alexander Moyzes dielo 2 č. 1.; Scherzo, Alexander Moyzes op. 2 č. 2.; Adagio a fúga, Alexander Moyzes op. 2 č. 3. (10)**

Nasledujúci rukopis pochádza z Literárneho archívu Slovenskej národnej knižnice v Martine, zvyšné dva, už tlačené materiály sú uložené opäť v SNM:

- **Alexander Moyzes, dielo 2., Sonáta e-moll pre klavír, Praha-Bratislava 1926/1942, nasledujú jednotlivé skladby Praeludium, Alexander Moyzes, dielo 2; Scherzo; Adagio e fuga, za posledným taktom 31. 8. 1942 (preškrtnuté) (11)**
- **Alexander Moyzes, SONÁTA E-MOL DIELO 2 PRE KLAVÍR, MATICA SLOVENSKÁ TURČIANSKY SV. MARTIN, nasledujú časti Praeludium, Alexander Moyzes, dielo 2; Scherzo, Adagio e fuga (12)**

- Alexander Moyzes, SONÁTA e mol op. 2 pre klavír, MUSICA SLOVACA, HUDOBNÝ FOND BRATISLAVA, ďalej obsahuje časti Praeludium, Alexander Moyzes (1906– 1984), Scherzo, Adagio e fuga (13)

1.2. Korešpondencia a ďalšie písomné pramene

Zbierka dopisov Alexandra Moyzesa či informácií o programoch koncertov v súvislosti s ním je pomerne bohatá – veľkým množstvom daného materiálu disponuje Hudobné oddelenie SNM. Medzi tými, ktoré boli dostupné a čitateľné, sa našlo i niekoľko informácií týkajúcich sa skladieb, z ktorých bola *Sonáta* vytvorená:

- Program koncertu v Bratislave zo dňa 20. 11. 1928, jednými z predvedených skladieb Alexandra a Mikuláša Moyzesových budú i *Tri skladby pre klavír (Preludium, Adagio, Scherzo)*.
- List Hudební Matice Umělecké besedy v Prahe zo dňa 25. 4. 1933, ktorá potvrdzuje príjem Moyzesových rukopisov (medzi nimi i *Tri klavírne skladby, op. 2*), ktoré predložia prijímacej i obchodnej komisii. Do 14 dní pošlú rozhodnutie, podpísaný Horák.
- Dopis zo dňa 3. 1. 1934, pisateľka Líza Fuchsová, ktorá bude mať vo februári koncert v juhoslovanskom rozhlase si do programu zaradila aj Moyzesovu *Suitu pre klavír*, ale nevie jej presný názov, opus a ani miesto, kde by mohla zohnať noty. Prosí skladateľa o ich zaslanie.
- Kultúrna inštitúcia Matica Slovenská disponuje pre danú prácu významnou informáciou ohľadom recepcie *Sonáty* – listom z roku 1947, s presným dátumom 10. december 1947. Jeho prostredníctvom Správa Matice Slovenskej oznamuje Moyzesovi, že za *Sonátu E-moll* získava vianočnú cenu – 15 000 Kč

2. Literatúra

Nasledujúce odstavce približujú spôsob, akým sa o *Sonáte* alebo jej pôvodných skladbách píše v hudobných slovníkoch, časopisoch či rozsiahlejších textoch. Nakoľko literatúra disponuje rôznymi variantami názvov skladieb, práca bude citovať presné názvy, aké sa v daných textoch vyskytujú, aby v závere stavu bádania mohla byť táto problematika spolu s ďalšími priebežnými zisteniami zhrnutá a riešená.

2.1. Hudobné slovníky

Informácie v súvislosti so *Sonátou* sa vyskytujú pod heslom *Alexander Moyzes*, ale len v určitých hudobných slovníkoch a to v stručnej miere. *The New Grove of Dictionary of Music and Musicians* z roku 1980 sa o skladbe nezmieňuje vôbec podobne ako stručné heslo slovníka prístupného online. V prípade novšej verzie slovníka z roku 2001 je skladba zmienená Vladimírom Zvarom pod názvom *Sonata, e, pf (1942)*⁶ a to v rámci komorných a sólových skladieb skladateľa. *Československý hudební slovník osob a institucí* (autor hesla Zdenko Nováček)⁷ zaraďuje *7 klav. skladieb, op. 2* z rokov 1926–27 do komorných a klavírných a uvádza ich úpravu na *Sonatu e pre klavír*, pričom zmieňuje roky 1942 a 1947 s uvedením mesta Martin. Nepresnou informáciou disponuje Bohumír Štedroň v hesle Alexandra Moyzesa *Pazdírkův hudební slovník náučný*⁸, nakoľko pri zmienení klavírných skladieb skladateľa uvádza *Scherzo a Impromptu* z roku 1927. Z už nadobudnutých informácií ohľadom Moyzesovej tvorby je isté, že *Impromptu* skladateľ napísal až v roku 1935 a pri zmienke o *Scherze*, patriaceho do *7 klavírných skladieb, op. 2*, by bolo asi vhodnejšie uviesť dané zaradenie, prípadne i súvisiace skladby.

2.2. Odborné hudobné časopisy

Časopis *Slovenská hudba* informuje verejnosť o hudobnej situácii na slovenskom území od roku 1957, pričom sa jedná o vôbec prvý odborný hudobný časopis na Slovensku. Jeho činnosť bola pozastavená na počiatku 70. rokov, k obnove došlo v roku 1991. Príspevok Alfréda Gabauera *40 rokov so slovenskou hudbou* s podtitulom *Alexander Moyzes a kritika* približuje skladateľovu tvorbu prostredníctvom ukážok dobovej recepcie niektorých diel skladateľa. Autor spomína *Prelúdium* upravené pre organ, ktoré vtedajšie spravodajstvo označilo za „pěkné“⁹, ďalej informuje, že na školskom koncerte v roku 1928 sa hrala táto skladba spolu so *Scherzom*, ktoré si tiež vyslúžilo pochvalu. Na *Tri skladby pre klavír (Prelúdium, Adagio, Scherzo)*¹⁰ predvedených v Bratislave v roku 1928 boli reakcie podobne pozitívne – kritik Ivan Ballo po vypočutí skladby *Adagio* nešetril pochvalou, keď sa o Moyzesovi vyjadril ako o nádeji pre budúcu modernú slovenskú tvorbu. V súvislosti s informáciou o Moyzesovom prepracovávaní diel v období vojny spomína Gabauer

⁶ Zvara (18), s. 254.

⁷ Nováček (12), s. 121.

⁸ Štedroň (13), s. 12.

⁹ Gabauer (3), s. 285.

¹⁰ Gabauer (3), s. 286.

i *Klavírne skladby, op. 2*, z ktorých vznikla *Sonáta e mol, op. 2*.¹¹ Rudolf Macudzinski v rámci príspevku *Slovenská klavírna tvorba* predstavuje výber skladieb pre klavír slovenských autorov 20. storočia. Medzi nimi uvádza i Moyzesových *Sedem klavírných skladieb, op. 2* napísaných v rokoch 1926–27 a dopracovaných na *Sonátu e mol, op. 2* v roku 1942¹², pričom ju považuje za „majstrovské dielo našej klavírnej literatúry“.¹³

Hudobný život je odborný časopis, ktorý informuje verejnosť o slovenskej i zahraničnej hudobnej kultúre nepretržite od roku 1969. Ľubomír Chalupka do časopisu prispel recenziami na niektoré Moyzesove diela. V článku o diele *1. symfónie D dur op. 4/31* autor zmieňuje Moyzesovu kompozičnú zručnosť v súvislosti so školskými skladbami, medzi nimi i *cyklom skladieb pre klavír*¹⁴. V rozbere *Poetickej suity pre husle a klavír op. 35* zas spomína prepracovanie *Siedmich klavírných štúdií na Klavírnu sonátu*¹⁵, ktoré spolu s ďalšími dielami prešli revíziou vplyvom Moyzesovho úsilia o dôkladnú kompozičnú prácu. Pri charakteristike jeho ranej tvorby sa zmieňuje i o skladateľskom štýle v rámci cyklických skladieb, kde spomína *7 klavírných skladieb op. 2*.

2.3. Monografie, memoárová literatúra, zborník

Doposiaľ jediná napísaná monografia o skladateľovi s jednoduchým názvom *Alexander Moyzes*, približuje jeho život a tvorbu postupne až do roku 1956, kedy bolo dielo z príležitosti Moyzesových 50-tín vydané. Ladislav Burlas – autor monografie a zároveň Moyzesov žiak, spomína *Sonátu* pri predstavovaní raných prác skladateľa, kde vysvetľuje, že do pôvodného druhého opusového zaradenia patrilo SEDEM KLAVÍRNYCH SKLADIEB, z ktorých Moyzes neskôr urobil suitu vo forme *Prelúdia, Scherza, Adagia* a fúgy. V roku 1942 bola suita dopracovaná na SONÁTU E-MOL a publikovaná Maticou Slovenskou v roku 1947.¹⁶ Dané skladby sú priblížené pomocou stručného hudobného rozboru. Burlas sa síce opiera o pramene skladieb, neuvádza však o ktoré, čo pri odbornej práci predstavuje riziko dôveryhodnosti informácii. *Slovenská hudobná moderna* je ďalšou Burlasovou monografiou, v ktorej sa Moyzesovi venuje samostatnou kapitolou. V nej predstavuje chronologicky jeho tvorbu, čiže pri ranej kompozičnej činnosti uvádza i *Sedem klavírných skladieb* napísaných v rokoch 1926–27. Podobne, ako v predchádzajúcej svojej monografii spomína, že časť z nich

¹¹ Gabauer (3), s. 295.

¹² Macudzinski (11), s. 263.

¹³ Macudzinski (11), s. 263.

¹⁴ Chalupka (15), s. 16.

¹⁵ Chalupka (16), s. 18.

¹⁶ Burlas (1), s.50

bola usporiadaná do cyklu, v roku 1942 upraveného na *Sonátu e mol pre klavír, op. 2*, následne vydaná v tlačenej forme v roku 1947.¹⁷ Pri uvádzaní jednotlivých častí dáva do popredia hlavne *Adagio*, v ktorom vidí základ pre modernú slovenskú hudbu. Ďalej sa *Sonáta* vyskytuje v monografii *Súčasná slovenská hudba*, do ktorej Ernest Zavorský zaraduje i Alexandra Moyzesa a venuje sa jeho doposiaľ napísanej tvorbe. K raným dielam radí i *Sedem klavírných skladieb, dielo 2*. Moyzesove prepracovanie na *Sonátu e-moll* v roku 1942 autor vidí ako schopnosť skladateľa vlastného sebakritického zhodnotenia.¹⁸ Zavorský *Sonátu* približuje prostredníctvom stručného hudobného rozboru, pričom sa o nej vyjadruje pochvalne a kladne – ako o skladbe reprezentujúcej vydavateľstvo Matice slovenskej (vydaná v roku 1947). Okrem toho podáva i zaujímavú informáciu ohľadom jej prvého uvedenia – v roku 1946 ju v Bratislave predviedla Zita Strnadová-Paráková.¹⁹ Túto informáciu prináša i Ivan Hrušovský, ktorý medzi diela zrelšieho charakteru Moyzesa radí v *Slovenskej hudbe v profiloch a rozboroch* i *Sedem klavírných skladieb* z rokov 1926-27, ktoré boli prepracované na *Klavírnú sonátu e mol, op. 2* v roku 1942. Venuje jej stručný hudobný rozbor a radí ju medzi najlepšie slovenské diela pre klavír. Podobne ako Burlas, spomína určitý vývoj skladby – úpravy „kompozičných etud“ do cyklického celku, dokonca však i informáciu ohľadom *Štúdií*, ktoré skladateľ plánoval zo suity vytvoriť.²⁰ *100 slovenských skladateľov* je výsledok práce editorov Petra Zagara a Mariána Juríka. Autorom hesla Alexandra Moyzesa je Vladimír Zvara, ktorý pri predstavovaní klavírnej tvorby skladateľa uvádza i *Sedem klavírných skladieb (Štúdií pre klavír) op. 2a* z rokov 1926–27, prepracovaných na *Sonátu e mol op. 2* v roku 1942. Problematickou sa stáva informácia ohľadom revízie skladby – okrem roku prepracovania 1942 autor totiž uvádza i skoršiu revíziu a to z roku 1929. Práca ale nedisponuje prameňom z tohto roku (ani po prebádaní archívu SNM), a ani žiadna iná literatúra sa k tomuto dátumu neviaže. Z tohto dôvodu danú informáciu nebude brať v úvahu. Ďalej autor ako jediný spomedzi celej literatúry pri predstavovaní klavírných diel Moyzesa po *7 klavírných skladbách (Štúdií pre klavír)* predstavuje i *Dve fugy* z roku 1927 s pôvodným opusovým označením 4. Síce sú fugy uvedené ako samostatný prameň (i tak sa v archíve SNM nachádzajú), nie je možné vylúčiť ich súvislosť so *7 klavírnymi skladbami, op. 2*. Vznikli totiž presne v období štúdií Moyzesa na konzervatóriu, čím spolu s ostatnými existujúcimi prameňmi (viz s. 9-10) pekne zapadajú do počtu štyroch fúg v pôvodných *7 klavírných skladbách, op. 2*. Z tohto dôvodu je existencia *Dvoch fug* vzhľadom k vývoju

¹⁷ Burlas (2), s. 72.

¹⁸ Zavorský (15), s. 17.

¹⁹ Zavorský (15), s. 35.

²⁰ Hrušovský, s.170.

Sonáty relevantná a uvedená v zozname pramennej základne, podľa ktorého budú skladby analyzované. Avšak v roku 1927 napísal Moyzes ešte *Dve štúdie vo forme prelúdia a fúgy*, kde je už pravdepodobnejšie chápať dané skladby ako samostatný cyklus. Jedná sa totiž o úplne iné fúgy i dve prelúdia, i keď hlavne to prvé je *Prelúdiu* z pôvodných 7 klavírných skladieb, op. 2 podobné. Nachádza sa totiž v tónine e mol v 3/4 metre, čo korešponduje s analyzovanou skladbou, avšak ďalej sú už rozdielne (motivicky či harmonicky). Z tohto dôvodu je ich pravdepodobnosť súvislosti so *Sonátou* výrazne nižšia, než u *Dvoch fug* a ich prameň v práci analyzovaný nebude. Práca ich však chápe ako dôležitú súčasť ranej Moyzesovej tvorby, v rámci ktorej boli vytvorené základy pre časti *Sonáty*. Jednou z charakteristík daného tvorivého obdobia je teda značná podobnosť klavírných kusov, ktorá svedčí o Moyzesovom štúdiu tvorby malých hudobných foriem. Túto skutočnosť odzrkadľuje i názov, aký užíva niektorá literatúra (*Štúdie*), a ktorý nakoniec použil i sám skladateľ pri ich prepracovávaní na *Sonátu* (viz s. 10). Z tohto dôvodu nie je názov *Štúdie* pre pôvodné drobné skladby v literatúre nesprávny, ale pre lepšiu orientáciu a prehľadnosť by bolo asi lepšie v textoch zaviesť len jeden názov.

Doposiaľ jediná literatúra memoárového charakteru v súvislosti so skladateľom – *Rozhovory s Alexandrom Moyzesom* od Ilja Zeljenku, ponúka nový pohľad na Moyzesov život a tvorbu prostredníctvom jeho vlastného svedectva. Skúmaná *Sonáta* sa však nestala predmetom ani jedného dialógu a nebola zmienená ani okrajovo. Podobná situácia sa vyskytla v zborníku *K pocte Alexandra Moyzesa a Ľudovíta Rajtera*, kde napriek tomu, že sa jedná o dielo venujúce sa skladateľovi podrobne – prostredníctvom rôznych problematických okruhov, *Sonáta* so žiadnym nesúvisela.

3. Kritické zhodnotenie stavu bádania

Z prebádaných prameňov a informácií z vyššie uvedených materiálov sa v súvislosti so *Sonátou* vytvára viacero zistení:

vo väčšine prípadov nie je *Sonáta* predstavovaná samostatne, literatúra uvádza i pôvodné drobné klavírne kusy, o ktorých vie, že sa jej stali predlohou. Predstavuje ich väčšinou spolu s ich rokmi napísania (1926–27) a následne prepracovania v *Sonátu* (1942). Daný spôsob je samozrejme správny, avšak ako sa ukáže neskôr, nie presný, nakoľko vzhľadom k vývoju *Sonáty* nepodáva úplné informácie. Zaujímavým zistením sa stáva fakt, že len malá časť autorov (Nováček, Burlas, Zavarský) venujú priestor i informácii ohľadom jej vydania v roku 1947. Ďalším problémom literatúry a prameňov je ich nejednotnosť v terminológii.

Z prebádaných prameňov je jasné, že Moyzes využíval viaceré varianty názvov jednotlivých skladieb: *Preludium pre klavír–Praeludium–Preludium–Prelúdium*.²¹ Podobnými obmenami prešlo u Moyzesa i *Adagio a fuga* (varianty *Fuga á 2/3 voci*, *Adagio-Fugue*, po ich spojení *Adagio a fúga*, *Adagio e fuga*), u Scherza k zmenám nedošlo. Dané obmeny názvov svedčia o postupnom vývoji a formovaní skladieb. Čo sa týka bežného názvu literatúry pre drobné klavírne kusy (*7 klavírných skladieb*, *op.2*), niektorí autori ho predstavili aj ako štúdie či len klavírne skladby, opusové označenie sa vyskytuje u polovici z nich. Nakoľko skladateľ pri názve *Sonáty* ponechal pôvodné označenie skladieb, z ktorých bola dotvorená (*Sonáta e-mol*, *dielo 2 pre klavír*), je pravdepodobné, že chcel dať najavo jej zaradenie medzi svoju ranú tvorbu. Dané pomenovanie diela tak potvrdzuje, že drobné klavírne kusy, z ktorých štyri sa stali podkladom pre *Sonátu*, boli Moyzesom ponímané ako jeho druhé dielo a z tohto dôvodu bude práca pre ne používať daný názov, ktorý je bežný i u polovici prebádanej literatúry. Samotná existencia názvu pramenne však podložená nie je.

Podobne i pri názve *Sonáty* dochádza v literatúre k rozporom. Moyzes v rukopisoch skladbu uviedol najskôr ako *Štúdie* s podtitulom *Sonáta e-moll pre klavír*, neskôr len ako *Sonátu e-moll pre klavír*. Označenie tóninového charakteru moll je možné zdôvodniť jednak vplyvom päťročného pražského štúdia, ale i v tom čase stále ešte prebiehajúcim vývojom slovenčiny ako samostatného jazyka. Tlačená forma skladby z roku 1947 je prezentovaná ako *Sonáta e-mol*, *dielo 2 pre klavír*, najnovšie vydanie používa opusové označenie. Ako už bolo uvedené na začiatku, práca bude vychádzať z prameňa z roku 1947, nakoľko sa jedná o vydanie, ktoré sa uskutočnilo za Moyzesovho života a teda je možné predpokladať, že si on sám prial, aby sa formou *Sonáta e-mol*, *dielo 2 pre klavír* označovalo. Nie všetci autori toto pranie skladateľa rešpektovali, nakoľko je v literatúre možné stretnúť pomenovanie *Klavírna sonáta*, *Sonáta e mol*, *op. 2* či len *Sonáta e mol*.

Ladislav Burlas a Ivan Hrušovský prinášajú v súvislosti s vývojom *Sonáty* jednu dôležitú skutočnosť, keď objasňujú usporiadanie *Prelúdia*, *Scherza*, *Adagia* a jednej fúgy zo *7 klavírných skladieb*, *op. 2* do suity. Ostatná literatúra totiž samostatný vznik cyklického usporiadania týchto štyroch skladieb neudáva a len spomína vznik *Sonáty* z uvedených siedmych skladieb, čím u čitateľa budí dojem ich vzájomného cyklického prepojenia. Tento daný spôsob uvažovania je ale problematický – pramenne sa cyklus totiž podložiť nedá. Spoločný titulný list nie je zachovaný a je otázne, či vôbec existoval. Na základe zhromaždených prameňov, uvedených dvoch autorov a i informácii z dobovej kritiky

²¹ Práca pri konkrétnych prameňoch necháva ich originálne varianty názvu, v ostatných prípadoch používa názov *Prelúdium*.

interpretovanej Gabauerom, pripadá skôr v úvahu chápať existenciu skladieb iba ako skupinu samostatných kompozícií počas štúdií na konzervatóriu. Práve podľa prameňov totiž sám Moyzes zo skladieb cyklus vytvoril až neskôr, a to ako *Suitu, op. 5*²². K pravdivosti daného tvrdenia prispieva informácia z korešpondencie Lízy Fuchsovej, ktorá prináša správu o existencii daného cyklu. Nakoľko nemal Moyzes v tom čase žiadnu inú klavírnú suitu (okrem cyklov *Dvoch štúdií vo forme prelúdia a fúgy* a *Dvoch fug, op. 4*), určite sa jedná o zmieňovaný cyklus skladieb, ktorý takto pomenoval. Síce Ľubomír Chalupka spomína pri Moyzesovej ranej tvorbe *cyklus skladieb pre klavír*, neuvádza však jeho presný názov. Podstatným zistením sa ale stáva skutočnosť, že samotné pomenovanie *Suita, op. 5* ako názvu cyklu skladieb nebol doposiaľ v žiadnej literatúre prezentovaný, čím prispieva k objasneniu vývoja Moyzesovej *Sonáty*.

Na potvrdenie danej informácie z korešpondencie predkladá práca existenciu prameňa *Suity, op. 5* a následne prispieva k vývoju *Sonáty* ďalším, v literatúre nezmieňovaným prameňom *Štúdie (Sonáta e-moll pre klavír)*. Informáciou o *Štúdiách*, z ktorých bola skladba v Sonátu dotvorená, disponuje iba doktorka Zdenka Bokesová vo svojom predslove k tlačenej verzii *Sonáty* z roku 1947²³ a tiež Ivan Hrušovský v *Slovenskej hudbe v profiloch a rozboroch*²⁴. Oba uvádzajú, že skladateľov pôvodný zámer bol zo suity vytvoriť *Štúdie*, ale nakoniec dielo prepracoval do formy *Sonáty*. Ako je však preukázateľné z prameňov, *Štúdie* skladateľ skutočne vytvoril a až potom ich v *Sonátu* upravil, čím daná práca tvrdenie Bokesovej i Hrušovského spresňuje. Stav bádania prináša užitočné informácie i ohľadom spôsobu, akým sa *7 klavírných skladieb, op. 2* prezentovalo – nie všetky spolu, ako by sa mohlo kvôli ich bežnému spoločnému názvu v literatúre na prvý dojem zdať, ale práve v rôznych usporiadaniach alebo i samostatne. Táto skutočnosť v náväznosti na predchádzajúci odstavec prispieva k domnienke, že skladby mohli skutočne existovať i samostatne a nemuseli byť vždy viazané do cyklu, ako sa bežne uvádza. Ďalej je prínosná dobová recepcia skladieb – ohodnotených vždy kladne i potvrdenie kvality *Sonáty*, nakoľko bola v roku 1947 ocenená. Je však zaujímavé, že práve v zborníku týkajúci sa Moyzesa či v osobných jeho rozhovoroch sa skladateľ o skladbe vôbec nezmienil, čo by mohlo budiť dojem, že z hľadiska celej jeho tvorby nebola *Sonáta* pre neho dielom až tak výnimočným. V neposlednom rade je daný stav bádania prospešný pre spoznanie Moyzesa ako skladateľa sebakritického a precízneho –

²² Používanie názvu cyklu vychádza z Moyzesovho pomenovania: *Suita, pre klavír napísal Šaňo Moyzes, op. 5, Preludium-Scherzo-Adagio-Fugue*.

²³ Bokesová, predslov tlačenej verzie *Sonáty* z roku 1947.

²⁴ Hrušovský (4), s. 170.

očami Il'ja Zeljenku je Moyzesova osobitosť okrem iného v tom, že sa mnohokrát vracal k svojim starším skladbám a upravoval ich do lepšej, kvalitnejšej podoby.²⁵

²⁵ Zeljenka (16), s.71.

Kap. 2 Stručná charakteristika Alexandra Moyzesa a jeho tvorby

Detstvo Alexandra Moyzesa je spojené prevažne s Prešovom, kam sa s rodinou v roku 1908 presťahoval, ale narodil sa v 1906 v Kláštore pod Znievom. Vyrastal v priaznivom hudobnom prostredí – jeho otec bol organistom a matka sa venovala spevu. Popri základnom vzdelaní navštevoval miestnu hudobnú školu a podobne ako jeho otec, začal hrať na organe. Jeho skladateľské nadanie sa vplyvom rodinnej atmosféry začalo prejavovať počas gymnaziálnych štúdií, kedy mladý Moyzes skúšal komponovať svoje prvé skladby: „*No azda tak v sexte som sa prejavil a vyslovil svoje želanie, že by som chcel ísť študovať hudbu. V tých časoch mama spievala a otec ju sprevádzal. Otec komponoval a ja som ho vždy za dverami počúval. Nádherne hral či improvizoval a to ma zaujalo. A napokon som začal rovnako ako on.*“²⁶ Po maturite na reálnom gymnáziu v Prešove sa Alexander rozhodol pre štúdium organu na konzervatóriu v Prahe, kde nastúpil v roku 1925 pod vedením prof. Wiedermanna. V priebehu školského roka si pribral i štúdium kompozície u prof. Rudolfa Karla. Moyzes disponoval veľmi dobrými vedomosťami z preberaných učív dôvodom čoho bolo jeho následné preradenie do druhého ročníka u prof. Otakara Šína, odborníka na kontrapunkt a harmóniu. Nadaný a dobre technicky pripravený Alexander štúdium dokončil v roku 1928 – organ absolvoval predvedením chorálu svojho učiteľa a upraveným vlastným *Prelúdiom*, kompozíciu napísaním prvej časti *Symfónie D dur*. Pražské prostredie po absolvovaní základného štúdia konzervatória neopustil, ale pokračoval na Majstrovskej škole u Vítězslava Nováka, ktorého kompozičný štýl mladému začínajúcemu skladateľovi vyhovoval a vychádzal z neho i po ukončení štúdia. Moyzes u Nováka neštudoval denne, ale dochádzal za ním raz do mesiaca, nakoľko od roku 1929 začal učiť na Hudobnej a dramatickej akadémii v Bratislave teoretické predmety. V roku 1930 zakončil Majstrovskú školu *Symfonickou predohrou, op. 10*, čím sa ale priateľské styky medzi učiteľom a študentom neskončili. Novák, ktorého si Moyzes vysoko vážil nielen ako profesora na Pražskom konzervatóriu a Majstrovskej škole ale i ako človeka, pomohol mladému skladateľovi získať dôležité umelecké kontakty. Moyzes zas svojmu učiteľovi venoval kantátu *Demontáž* či inštrumentačne upravil niektoré jeho skladby. V Novákovej hudbe – v práci s melódiou, harmóniou či rytmom slovenskej ľudovej piesne videl Moyzes základ slovenského hudobného umenia a Nováka považoval za skutočného slovenského skladateľa: „*Vždyť není většího slovenského skladatele než Vítězslava Nováka.*“²⁷ Teoretické vedomosti i praktické zručnosti

²⁶ Zeljenka (16), s. 6.

²⁷ Vysloužilová (14), s. 179.

nadobudnuté vplyvom svojho učiteľa odovzdával Moyzes ďalej ako pedagóg. Po odchode z Hudobnej a dramatickej akadémie začal v roku 1949 vyučovať kompozíciu na VŠMU v Bratislave. Medzitým sa jeho činnosť rozrástla o publicistickú – hlavne v tridsiatych rokoch boli jeho názory prezentované v recenziách či kritikách časopisu Elán a.i. Činnosť vedúceho hudobného odboru v Československom rozhlas v Bratislave vykonával v rokoch 1937–48, rok na to sa v Slovenskom hudobnom vydavateľstve stal externým riaditeľom. Zastával i funkciu vedúceho slovenskej sekcie Zväzu československých skladateľov v období 1948–51, ktorého predsedom sa stal v rokoch 1969–70. Neposlednou jeho dôležitou úlohou bolo dvojročné pôsobenie umeleckého vedúceho SLUK-u v rokoch 1952–54. Po dlhoročnom pôsobení na VŠMU sa stal v roku 1965 na obdobie šiestich rokov jej rektorom. Za dlhoročnú aktívnu činnosť v oblasti slovenskej hudobnej kultúry mu bol v roku 1966 udelený titul zaslúžilého umelca.

Vzhľadom k téme tejto bakalárskej práce je potrebné predstaviť rannú tvorbu Alexandra Moyzesa i obdobie, kedy prepracovával svoje staršie skladby. Moyzesove prvé diela sa vyznačujú štýlovou a žánrovou rozmanitosťou, nakoľko sa ako mladý začínajúci skladateľ v novom prostredí stretával s rôznymi možnosťami a cestami vlastnej tvorby: „*Modernistické smery, ktoré ovládli pražskú hudobnú kultúru, nemohli neovplyvniť najmladšiu skladateľskú generáciu a študentstvo vôbec, ktoré bolo vždy radikálne a prístupné všetkým novotám.*“²⁸ Nielen prostredie pražského konzervatória – spolužiaci či učitelia, ale i celá atmosféra Prahy ako významného európskeho kultúrneho centra zohrávala dôležitú úlohu vo formovaní sa mladého Moyzesa. Medzi jeho prvé diela patria skladby pre zbory, 7 *klavírných skladieb*, op. 2, či *Symfónia D dur*, op. 4, ďalej sa v jeho tvorbe vyskytujú piesne *Farby na palete*, op. 5 či sinfonia-kantáta *Demontáž*, op. 11, ktorou reagoval na vtedajšie sociálne pomery na Slovensku. Moyzesova tvorba sa priklonila i k jazzu, keď v roku 1928 vznikla *West-pocket suite pre husle a klavír*, op. 7, o štyri roky neskôr cyklus skladieb pod opusovým číslom 14, ktorý tvorili *Fox Etuda*, *Jazzová sonáta* a *Impromptu pre klavír* s tanečným nádychom.

Výrazný vplyv mal na Moyzesa jeho učiteľ – Vítězslav Novák, a to nielen v období, keď u neho študoval, ale už skôr počas štúdiu u Šína, keď bol Novák profesorom na pražskom konzervatóriu. Jedným zo zdrojov inšpirácie Moyzesa, ku ktorým sa v tomto období uchýľoval, bola ľudová pieseň. Vplyv na spôsob jej spracovania mal i Vítězslav Novák, ktorý bol Moyzesovi štýlovo blízky. *Symfónia D dur*, op. 4 či *12 ľudových písní zo Šariša*, op. 9

²⁸ Burlas (1), s. 26.

v sebe nesú isté paralely s týmto skladateľom. Novák učil Moyzesa skladateľskej zručnosti, ktorá dospela do vyspelej kompozičnej techniky prejavenej v *Symfonickej ouvertúre op. 10*, ktorou žiak v roku 1930 ukončil Majstrovskú školu.

V súvislosti so *Sonátou* je potrebné predstaviť i obdobie tzv. „revízie skladieb“ a síce roky, kedy sa pozornosť Moyzesa zamerala výrazne na inštrumentačné úpravy skladieb iných autorov, no mnohým zmenám podriadil aj vlastné kompozície. Približne v období vypuknutia 2. svetovej vojny sa skladateľova aktivita v oblasti vlastnej skladateľskej činnosti znížila. Podľa informácii Ivana Hrušovského to bolo vyjadrenie Moyzesovho prístupu k fašizmu²⁹, nevyklučuje sa ani možnosť „tvúrčej krize“³⁰. V každom prípade je pre časové rozpätie rokov 1938–1949 charakteristická činnosť inštrumentovania skladieb Nováka či Bacha, ale i vlastného otca, ktoré sám upravil. Kompozične vyzretý Moyzes bol v tomto čase schopný sebakriticky zhodnotiť a následne upraviť i vlastné skoršie kompozície. Činil tak i z dôvodu, ktorý uvádza v monografii *Súčasná slovenská hudba* Ernest Zavorský: „A skladateľ sám, ako keby chcel dať najavo, že až diela z neskoršieho obdobia ho môžu plnoprávne reprezentovať, preberá viaceré zo starších diel, podrobuje ich revízii, zdokonaľuje a recipuje do svojej zrelej tvorby.“³¹ Ľubomír Chalupka zas dané obdobie úprav zdôvodňuje „nekompromisnou snahou o technickú precíznosť“³². Medzi takéto prepracované diela patria 3 mužské zbory *Miesto venca, op. 1*, *Sonáta e mol, op. 2*, *Symfónia D dur, op. 4*, *Sláčikové kvarteto a mol, op. 8*, *Symfónia a mol, op. 16*, *Dychový kvintet, op. 17*, *suita Dolu Váhom, op. 26*. Ako je zjavné z uvedených diel, skladateľ im po prepracovaní nechal pôvodné opusové označenie, čím dal najavo ich zaradenie medzi svoju ranú tvorbu (neplatí v prípade *Symfónie D dur, op. 4*, nakoľko pod pôvodným opusovým číslom 4 sa nachádzali *Dve fugy*).

²⁹ Hrušovský (4), s. 165.

³⁰ Křupková (9), s. 183.

³¹ Zavorský (15), s. 40.

³² Chalupka (6), s. 18.

Kap. 3 Kompozično-technická analýza Sonáty

Daná kapitola si kladie za cieľ bližšie predstaviť Moyzesovu *Sonátu* – prostredníctvom hudobného rozboru sa bude snažiť priblížiť formu kompozície a jej melodický a harmonický priebeh. Ako už bolo spomínané, v roku 1942 vytvoril skladateľ sonátový cyklus, ktorý sa ale na základe istých skutočností javí nezvyčajným: tóninová výstavba neodpovedá klasickej forme sonáty, nakoľko sú jednotlivé časti *Praeludium*, *Scherzo*, *Adagio e fuga* zasadené do tónin e mol, E dur a opäť e mol. Ďalšou odlišnosťou kompozície od klasickej formy sonáty je skutočnosť, že žiadna časť nie je napísaná v sonátovej forme. Skladateľ totiž ponechal pôvodne zamýšľaný formový rozvrh skladieb, ktorú postupne upravoval a vylepšoval. Je teda otázne, prečo sa Moyzes rozhodol prepracovať a pomenovať svoj ranný cyklus klavírných skladieb práve takto. Do úvahy prichádza možnosť prijať pojem *Sonáty* z hľadiska Moyzesovej predstavy o diele väčšieho významu, ktorým by prispel k budovaniu novej slovenskej hudobnej kultúry. *Sonátu* totiž skladateľ dotvoril v období existencie Slovenského štátu, kedy už ako zrelý a profesionálny hudobný skladateľ disponoval skladbami závažnejšieho charakteru reprezentujúc nielen seba, ale i slovenskú hudobnú spoločnosť. Túto hypotézu potvrdzuje napríklad Zavorský, keď uvádza, že Moyzes svoje staršie diela upravoval za účelom vytvorenia lepšieho kusu, ktorý ho bude reprezentovať.³³

3.1. Podrobný hudobný rozbor

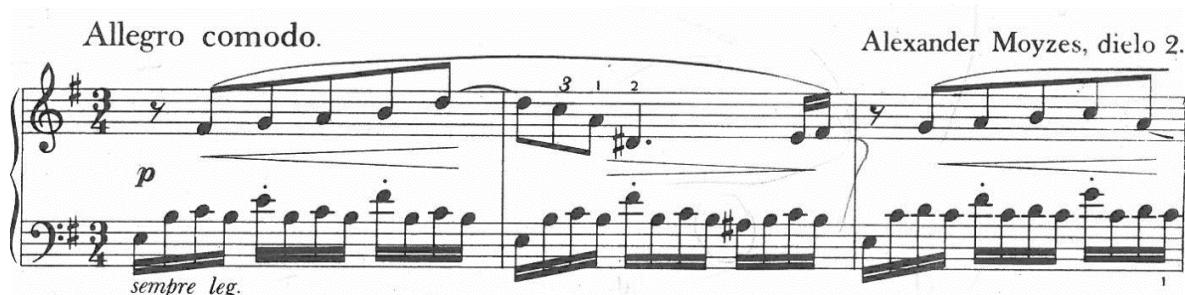
3.1.1. Praeludium

Úvodná časť cyklu je tvorená hudobnou formou prelúdia, čo odpovedá zaužívanej tradícii inštrumentálnej suity 17. a 18. storočia. Figuratívny doprovod a celkový charakter vety tiež naväzujú na definíciu tejto formy – skladba fantazijná, voľne plynúca a samostatná.³⁴ Odvíja sa v tempe *Allegro comodo*, v 3/4 metre v tónine e mol v rozsahu 88 taktov. Formu daného Prelúdia je možné charakterizovať ako veľkú dvojdielnu (**A B A' B'**). Harmonický priebeh je pomerne bohatý, odvíjajúci sa v akordických figúrach s výraznou technickou náročnosťou v oblasti prstovej techniky, ktorá si vyžaduje už vyspelé klavírne zručnosti.

³³ Zavorský (15), s. 17.

³⁴ Laborecký (10), s. 181.

A časť (t. 1-30) je tvorená výrazným úvodným motívom, ktorého spracovanie je možné rozdeliť na menšie diely a, a'. Charakterizuje ho kantabilná myšlienka v úvode a dielu exponovaná do pravej ruky, ktorá je sprevádzaná osminovými figúrami v ľavej ruke:



Notový príklad č. 1: Praeludium, časť A, začiatok.

Hudobná fráza je následne vystavaná pomocou sekvencií na zvyšných 12 taktov. Spôsob práce s harmóniou odráža už zrelú skladateľskú činnosť Moyzesa – na prvý pohľad možno pomerne jednoduchou, ale pri podrobnejšom skúmaní je v nej možné objaviť mnohé netypické riešenia a prekvapenia. Harmonický priebeh úvodných štyroch taktov tvoria obraty septakordov (T, alt.VII a II), ktoré Moyzes zaujímavo figuračne dopĺňa o melodické tóny. Každý akord pritom začína tónom e, čím vzniká pocit tónickej zádrže. V štvrtom takte sa objavuje priečnosť – tento harmonický postup nastáva na druhej dobe medzi melodickým tónom dis v dvojčiarkovej oktáve v pravej ruke a figuráciou medzi tónmi c a d v jednočiarkovej oktáve v ruke ľavej. Tento takt je v doprovode obohatený i o užitie tónu gis v jednočiarkovej oktáve na druhej dobe, ktorý vytvára nezvyčajný pried'ah k tónu a. Po úvodných štyroch taktov nastáva motivická práca – motív je podrobený diminúcii a sekvenčne posúvaný (t. 5-6 T, S^{6/5}, 2. sekvencia t. 7-8 II^{6/5}, alt.II⁷, D) a následne spracovaný v oktávach, tiež v sekvenciách (t. 9 VI², t. 10 VI, D², t. 11 D², S²). V oboch spracovaniach základného motívu sa skladateľ ku sekvenčným posunutiam dostáva pomocou krátkeho stúpajúceho melodického postupu, ktorý od taktu 9 obohatí o triolový rytmus. Tento spôsob vytvárania gradácie základnej myšlienky vrcholí v taktov 11-12 pri opakovaní oktáv v melódii, v t. 13 skladateľ motív podrobí opäť diminúcii do troch šesťnástin, následne obohatí o triolu a opäť priečnosť medzi tónmi a-ais, a od alterovanej mimotónálnej dominanty k dominante (fis⁷) sa harmonicky dostáva k durovej dominante H dur v taktov 14-15 ako vrcholu celej hudobnej frázy. Zaujímavým riešením sa stáva výmena doprovodnej figúry, ktorá prejde po spojovacom takte 16 do pravej ruky, čím si vymení úlohu s melódiou. Od taktu 17- 30 (a') sa teda melodický motív odvíja v ľavej ruke – síce sa jedná o melodický

doslovné zopakovanie myšlienky z dielu a, Moyzes však danú oblasť obohatí o trojhlas exponovaný v ľavej ruke (v prvých štyroch taktoch ide o tón e, ktorým sa opäť vytvára dojem tónickej zádrže, v taktoch 20-27 bas podopiera harmóniu). Harmonický priebeh figuratívneho doprovodu v pravej ruke zostáva nezmenený, ale figúry sú na istých miestach mierne melodicky pozmenené, aby ladili s melódiou. V takte 28 dochádza oproti a dielu k zmene – Moyzes použije mimotonálnu alterovanú dominantu Fis⁷ k následnej durovej dominate H dur v taktoch 29 – 30, pričom sa už nevráti na mólovú tóniku, ale zmoduluje do tóniny E dur, v ktorej sa od taktu t. 31 začína odvíjať ďalší úsek.

V B časti (t. 31-56) Moyzes spracováva prvky z A časti, čím dané časti šikovne motivicky prepojí. Vnútorne je možné túto oblasť rozčleniť ešte na diely b (t. 31-46), b' (t. 47-56). Figuratívny doprovod dostáva funkciu melodickú a vytvára novú myšlienku, ktorá sa odvíja v pravej ruke – ide o periodickú tému v t. 31-35. Ľavá ruka síce spracováva základný motív z A časti, ale v tomto prípade sa jedná skôr o dofarbenie melodickéj linky pravej ruky. Zaujímavým prvkom danej časti je harmónia, ktorá je výrazne chromaticky založená – už v prvých štyroch taktoch fráze sa skladateľ od uvedenej tóniny začína vzdďaľovať – po tónike sa dostáva tóninovým skokom na akord e⁶ a odtiaľ ďalej používa alterované či nónové akordy. Pri zopakovaní celej štvortaktovej periódy sa dostáva enharmonickou moduláciou do tóniny Fis dur. V diely malého b dochádza opäť i k výraznej práci s motívom – jeho deleniu, ktorý sa sekvenčne posúva vo Fis dur a Gis dur. V takte 47 začína b', kde sa pôvodný melodický motív opäť dvakrát zopakuje s tým rozdielom, že v druhom zopakovaní dochádza ku chromatickej modulácii, ktorou sa Moyzes dostáva k akordu H dur - dominante z e mol, čím sa v takte 57 navráti do A' časti.

A' časť (t. 57-70) je oproti pôvodnej A oblasti skrátená – používa len diel a', ktorý je doslovné zopakovaný až po nástup B' časti. Moyzes totiž nepoužije v t. 70 v rámci rozkladu H dur tón gis, aby smeroval do E dur (ako pôvodne v t. 30), ale tón g, čím zmoduluje do hlavnej tóniny e mol.

B' časť (t. 71-88) je tiež oproti pôvodnej B oblasti skrátená – periodický motív sa druhýkrát nezopakuje, ale skončí na akorde C dur – VI st. v e mol, nasleduje sekvenčne posúvaný skrátený motív, nachádzajúci sa približne v tóninách C dur – D dur – d mol. Od t. 80 sa pre lepšiu prehľadnosť použije zápis do štyroch osnov. Dochádza totiž ku gradácii záveru prezentovaného bohatým harmonickým priebehom prostredníctvom akordických vzostupných sekvencií. V t. 85 sa skladateľ dotkne frygickej tóniny F dur, čo jasne svedčí

o snahe oddialenia záveru a vytvorenia pocitu prekvapenia. Daný gradačnú plochu Moyzes vytvára i mohutnou dynamikou vo fortissime, prízvukmi, doplnenými prírazmi v ľavej ruke. *Praeludium* končí akordom E dur.

3.1.2. Scherzo

Prostrednú časť *Sonáty* tvorí *Scherzo*, ktoré svojím spracovaním danej forme odpovedá – jedná sa o rýchlu vetu (*Allegro vivace*), odvíja sa v 3/4 metre a je trojdielna (**A B A**) s lyrickou strednou časťou. Plní kontrastnú úlohu v cykle – je situované do rovnomennej tóniny E dur, je výrazne rýchlejšie a rytmicky bohaté. Čo sa týka počtu taktov, je rozsiahlejšie ako *Praeludium* (316 taktov). Moyzes v ňom pracuje harmonicky bohate – využíva prvky modality či náznak biakordiky a i tu sa vyžaduje výborná technická zručnosť v hre na klavír.

Introdukcia (1-17) predchádza A časti, pozostáva z dvojtaktového výrazného rytmického motívu na dominante H dur (t. 1-2), ktorý je následne sekvenčne posunutý do C dur (frygický vzťah k H dur, t. 3-4). Pomocou mimotonálnej dominanty Fis^{6/5} rozvedenej na dominantu H dur (t. 9-11) smeruje skladateľ do tóniny e mol. Daný akord H dur je zaujímavo upravený – Moyzes znížil prvý a druhý stupeň a užíva tóny c a d, ktoré korešpondujú s tóninou, v ktorej sa bude odvíjať A časť. Introdukcia je skutočne výrazným prvkom skladby – nielen melodicky či rytmicky, ale i dynamikou, nakoľko sa odvíja vo fortissime. Jej motív sa Moyzes rozhodol použiť i ďalej, pretože v nasledujúcej 34 taktovej A časti s ním ďalej pracuje.

Časť A (t. 18-139) je možné vnútorne rozčleniť na malé a (t. 18-52), kontrastnejšie b (53-70), a' (t. 71-82) c (t. 83-98) a'' (98-139). Hudobné frázy sú vystavané do períód a stále sa s nimi motivicky pracuje, hlavne prostredníctvom sekvenčných posunov. V diely malého a (t. 18-33) sa používa rytmický motív prvého taktu pôvodnej témy Introdukcie, ktorý zostáva zachovaný na prvom takte, ďalej je spracovaný do hudobnej frázy predvetia a závetia, ktoré zostáva otvorené na dur/mol dominante. Nasleduje totožné predvetie, pričom závetie je už uzatvorené na tónike. V t. 34-52 pokračuje motív v štvrt'ových hodnotách spracovaný v oblasti H dur. Pomocou zostupných sekvenčných postupov sa moduluje do tóniny h mol, ktorá predstavuje medzistupeň k tónine G dur. V t. 51, kde nastáva melodický vrchol oblasti malého a, Moyzes preukáže svoje kvalitné kompozičné zručnosti – do tóniny subdominantnej G dur sa dostane akordom Dis mol, čo ako chromatické zvýšenie dominanty D dur pôsobí

prekvapujúco, ale pritom prirodzene. Označením molto ritmico sa začína diel b, ktorého úprava je vzhľadom k predchádzajúcemu dielu kontrastná (l. ruka oktáva + príznavky ako doprovod, melódia v pravej ruke zachováva bodkovaný rytmus, ktorý postupne prejde aj do ľavej ruky), pričom sa pohybuje v tónine G dur - As dur – G dur. V t. 71-82 sa odvíja malé a' v lydickej od C (jej zvýšená sexta ale naznačuje rýchle chromatické vybočenie). V t. 83-98 prebieha diel malého c, ktorý je už harmonicky veľmi voľný (začína sa pracovať s náznakom bitonality – v pravej ruke melódia vedená tónmi c-d-es v ľavej ruke podložená alterovaným $H^{6/5}$, ďalej sekvenčné posúvanie už skráteného motívu pomocou septakordov a alterovaných akordov. Daným spôsobom sa Moyzes opäť od pôvodnej tóniny výrazne vzdďaľuje. Vrchol fráze nastáva v t. 93 prvkom rozkladu z Introdukcie (rozkladom akordu H dur, ale so zníženou primou a sekundou, modulačným prostriedkom do tóniny e mol). V tej sa od t. 98 začína oblasť a'', ktorá je prevzatá z pôvodného dielu a, až do t. 130. V tom sa po chromatickej harmonickej kadencii dostane na septakord e^7 – budúcu dominantu, ktorou prebehne diatonická modulácia do tóniny a mol (vzhľadom k e mol subdominantná tónina a pre Scherzo typická).

B časť Scherza (t. 140-209) – kontrastné Trio vo voľnejšom tempe označeným Meno mosso. Rozsahom je táto časť kratšia – rozprestiera sa na 69 taktov a spracováva sa v nej jeden päťtaktový motív:



Notový príklad č. 2: Scherzo, časť B, začiatok.

Spracovaný je do nesymetrickej periódy tak, že sa niekoľkokrát variačne zopakuje a preto je možné danú B časť vnútorne rozdeliť na a (t. 140-154) a'(155-178) a''(179-209). B časť je veľmi zaujímavou a prepracovanou z hľadiska harmonickeho, tektonickeho či kompozičnej techniky. Hlavne priebeh harmónie je natoľko dynamický, že tonálne centrá nie je miestami možné jednoznačne určiť. Podobne, ako v A časti, sa tu pracuje motivicky, dôležitou zložkou je osminkový rytmus. Periódy sú ale vystavané nepravidelne a postupne evolučne a v bohatom, harmonickej priebehu – s prvkami modalít a v kolísaní dur/mol, o čom svedčí už prvá perióda v t. 140-154. Od t. 155 nastáva diel a', v ktorom sa

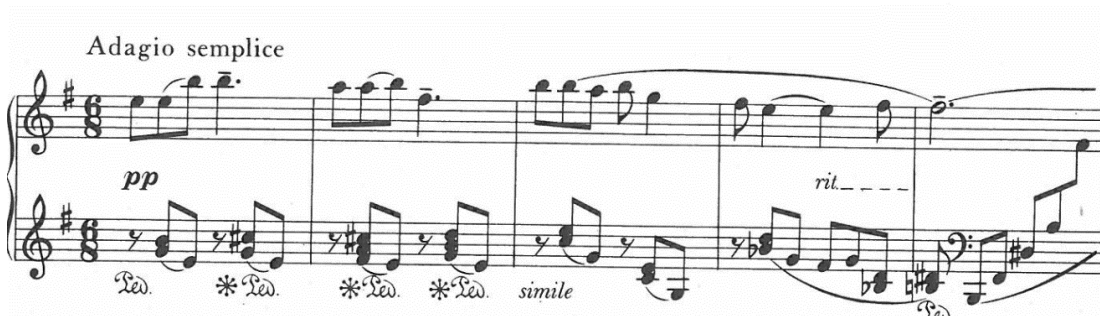
prepracovanie motívu stáva nepravidelnejším pomocou narastajúcich sekvenčných postupov. Harmonicky sa priebeh kolíše medzi a mol /A dur smerujúc do H dur, následne cis mol, pričom sa sekvenčnými paralelnými kvintami dostane do oblasti tóniny E dur. V tej skladateľ zopakuje motív, tentokrát v bohatom akordickom spracovaní, opäť sledom paralelných kvínt sa dostáva do oblasti A dur. V nasledujúcej časti a'' je podobne, ako u predchádzajúceho priebehu, aj tu harmonická stabilita veľmi slabá, skladateľ využíva kolísavo dur/mol, a prvky modality. Pomocou akordického spracovania motívu a jeho následného delenia postupne priebeh ústi do tóniny E dur, pomocou prvku z Introdukcie (rozložený alterovaný akord H dur so zníženou primou) prebehne diatonická modulácia do tóniny e mol, čím sa navráti A časť, ale pozmenená.

Časť A' (t. 210-316) sa síce navracia oblasťou a, ktorá je presne odcitovaná, ale zmeny nastávajú od b (t. 245 až do konca). Tá je oproti A časti transponovaná o terciu vyššie (hlavné tóniny H dur, C dur, gis mol, H dur). V transponovaní pôvodných motívov skladateľ pokračuje i naďalej a od t. 263 sa nachádza sa v lydickej od e, ďalej prechádza už veľmi voľne a tonálne centrá sa určujú ťažko. Nedochádza k doslovnému zopakovaniu dielov, dôležitým prvkom je neustále spracovanie 5-taktového motívu (rytmus z Introdukcie, osminový doprovod, striedavo v štvrt'ových hodnotách spracovaný akordicky, následne v oktávach), prepojeného prvkom z Introdukcie (rozložený akord). Týmto spôsobom Moyzes buduje rozsiahlu gradačnú plochu, ktorá vrcholí v obrovských sforzatoch a mohutných štvorzvukoch, v ktorých je základný motív delený, sekvenčne posunutý a následne ukončený v tónine E dur.

3.1.3. Adagio e fuga

Záverečnou časťou cyklu je *Adagio*, na ktoré plynulo naväzuje fúga, vychádzajúca z jeho témy. Pôvodne bolo samostatnou skladbou, za ktorou nasledovala fúga, ktorú Moyzes ale nakoniec v *Sonáte* nepoužil a vytvoril úplne novú. *Adagio e fuga* sa rozprestiera na 296 taktoch v 6/8 metre v tónine e mol. Jedná sa v podstate o variačnú prácu na úvodnú lyrickú tému, ktorej poslednou variáciou je fúga. Celkovo štyri variačné spracovania sú vystavané tak, aby postupne viedli ku gradácii nielen danej skladby, ale i celej *Sonáty*.

Úvodná téma (v t. 1-23) je exponovaná ako malá dvojdielna forma s reprízou – jednoduchý melodický motív vytvára dojem lyrickej ľudovej melódie, ktorá interpretovi dáva priestor na vlastné precítenie:



Notový príklad č. 3, Adagio, začiatok úvodnej témy k variáciám

Moyzes danú melódiu harmonizuje pomocou obratov septakordov (T, alt.VI^{6/5}, alt. II², T⁹, VI^{4/3}, (VII)^{4/3}, D⁷). Pri jej ďalšom rozvíjaní chvíľou osciluje medzi G dur a g mol, potom mimotonálnou dominantou Fis² k H dur sa vráti späť na úvodný, lyrický motív, pričom končí zmenou tónorodu – akordom E dur. Na ten nadväzuje spojovací úsek v rozsahu 12 taktov (zač. un poco più mosso), ktorý charakterizuje bohatý rytmický prvok v ľavej ruke. Smeruje do dominanty H dur, čo signalizuje zádrž na tóne h. Táto kadencia je neuzavretou, pretože vytvára spojku k prvej variácii v tónine e mol.

1. variácia (36-70) sa navracia k pôvodnému tempu – Adagio semplice. V t. 48 naviaže spojka trvajúca do t. 70. Rozsah, tónina, melódia i harmonická štruktúra časti zostáva zachovaná, zmeny nastávajú v štýle doprovodu ľavej ruky. Skladateľ ho variačne spracováva tak, že osminové hodnoty podrobí diminúcii a vytvorí z nich šestnástinové, čo si vyžaduje dobrú prstovú techniku. Najväčšia zmena nastane v spojke, ktorej pôvodný homofónny pohyb je nahradený rozkladmi akordov v šestnástinových hodnotách, ktorých melodický obrys vychádza z pôvodnej melódie spojky. Posledným obratom dominantného nónového akordu H⁹ je vytvorená návaznosť na ďalšiu variáciu.

2. variácia (t. 71-104) je rozsahom rovnaká, mení sa však zásadným spôsobom harmonické spracovanie i tónorod tóniny – E dur, čím dochádza ku harmonickému kontrastu. Melodický obrys zostáva prevažne rovnaký, rytmicky je prvý takt motívu obohatený o osminovú hodnotu s bodkou a šestnástinu. Prevažne homofónne spracovaný motív je akordicky podoprený v oboch rukách, čím vzniká veľkolepý zvuk. Doprovod je tvorený ale

i rozkladmi akordov, skladateľ teda zjavne využíva technické možnosti klavíra, čím narastá interpretačná náročnosť. Harmonické spracovanie variácie je oproti predošlému výrazne bohatšie – síce skladateľ opäť pracuje prevažne so septakordami tóniny E dur s chromatickým priechodmi, uplatňuje už množstvo vybočení, čím potvrdzuje svoje cítenie v rozšírenej tonalite. V t. 81-82 skladateľ uplatnil prvok chromatických poltónových sledov, ktorý pripomína motív v Prelúdiu (t. 31), čím sa dosahuje vzájomného motivického prepojenia cyklu:



Notový príklad č. 4, *Adagio*, 2. variácia



Notový príklad č. 5, *Praeludium*, časť B

Nasleduje spojka, ktorá využíva pôvodný rytmus i harmonickú štruktúru ako pri jej prvom uvedení, zmena je vo vedení melódie, ktorá v prvých dvoch taktach akordami vykresľuje melodický oblúk, ďalšie takty fráze sú akordicky obohatené. Posledný takt spojky (t. 104) nad dominantou zádržou akordami vyúsťuje do tretej variácie.

3.variácia (t. 105-129) je oproti prvej i druhej variácii skrátená. Melodický obrys je tu opäť zachovaný a to vo vrchnom hlase v tónine e mol. Dochádza ešte mohutnejšiemu zvuku a k budovaniu postupnej gradácie *Adagia* práve vďaka štvorhlasnému spracovaniu akordov v pravej ruke, podložených štvorhlasom ruky ľavej vo fortissime. Je to už veľmi náročná pasáž, ktorá si vyžaduje nielen výbornú klavírnu techniku, ale i veľké rozpätie prstov. Harmonicky skladateľ tému podfarbil opäť veľmi bohato a zaujímavo – v predvetí nezačal tónikou, ale septakordom VI. stupňa C⁷, ďalej využíva akordy subdominatné, neapolský či vzťahy terciovej chromatickej príbuznosti. Rytmickým prvkom spojky (bodkovaný rytmus) skladateľ vzájomne prepojil celok *Adagia*, nakoľko ho použil bohato práve v tejto variácii. Jeho diminúciou sa od t. 124 skrátenou päťtaktovou spojkou na zádrži tónu e vyúsťuje do štvrtej variácie – fúgy.

4. variácia (t. 130-296) predstavuje mohutný vrchol celej *Sonáty*. Rozsahovo je najväčšou variáciou a je ju možné chápať ako samostatný útvar, o čom svedčí i názov časti *Adagio e fuga*. Začína v tónine e mol, v novom tempe *Allegro moderato un poco tenuto*, zmenou metra na 2/4 a je trojhlasá. Expozícia zaberá 62 taktov a je netypická z viacerých hľadísk. Téma duxu exponovaného v sopráne je výrazne dlhá – trvá 10 taktov a má dve kontrastné časti. Prvé štyri spracovávajú prvé dva takty lyrického motívu *Adagia* (zachovaný je kvintový vzostup), ktoré na ďalších 8 taktach doplní o chromatický šestnásťstinový zostup slúžiaci ako

modulačný prostriedok do dominantnej tóniny H dur. Daná oblasť má typický toccatovitý charakter, aký užíva Bach. Comes nastúpi o kvartu nižšie, pričom obsahuje kvartový vzostup, čo je pre tonálnu odpoveď typické. Veľmi neobvyklým pre fúgovú expozíciu je ale kríženie hlasov, ktoré nastane po dobu dvoch taktov pri nástupe comesu (nastúpi ako soprán), od t. 144 už pokračuje ako altový hlas:



Notový príklad č. 6, prechod z Adagia do fúgy, v poslednom takte netypický nástup comesu v sopráne

Dux prechádza plynulo do protivety, ktorá nie je stála - je vystavaná z použitého toccatovitého motívu, ale od t. 146 sa zmení na kantabilnejšiu a vyvažuje figuračnú časť témy melodicky i rytmicky. V takte 154 nastúpi dux v tenore, pričom poloha hlasov je už dodržaná. Chromatický modulujúci toccatovitý, beh sa stáva protivetou vychádzajúcej z comesu a je opäť doplnená kantabilnými prvkami. Od t. 166 nastáva v tónine H dur medziveta. Trvá 26 taktov a tvoria ju všetky tri hlasy. Do taktu 180 nepracuje s témou ako celkom – využíva možnosti umelej prísnej imitácie hlavy témy. Dvakrát ju necháva zaznieť celú – najskôr sa objaví v alte, rytmicky mierne pozmenená, hneď na to v sopráne, transponovaná o sextu vyššie. Tretí hlas zatiaľ spracováva toccatovitý motív, po prvom takte imitácie témy v sopráne však nastúpi prvý takt motívu *Adagia* i v ňom, spracovaný voľnou umelou imitáciou v inverzii, ďalej je imitovaný už len prvý takt hlavy témy. Od t. 172 sa v objavuje kantabilný prvok z protivety comesu, ktorý je sekvenčne posúvaný pričom figuratívny motív je stále prítomný. Od t. 176 sa skladateľ dostáva do paralelnej tóniny G dur, čím sa stierajú hranice medzi expozíciou a rozvedením – tonálne je už priebeh fúgy v rozvedení, téma však nezaznie. Týmto spôsobom skladateľ poslucháčov mierne zmätie, v prekvapeniach však pokračuje ďalej. Od t. 180 necháva v sopráne zaznieť celú 10-taktovú tému, čo výrazne vzbudzuje pocit rozvedenia. Od t. 188 zádržou v base na tóne d tonálne ukotví priebeh a pripraví nástup

rozvedenia v paralelnej G durovej. To trvá do t. 271 – je výrazne tonálne labilné, vzťahy duxu a comesu sa už nedajú presne vyčítať. Výraznú akordickú tému necháva Moyzes zaznieť celú celkovo 4-krát, ďalej pracuje s hlavou témy, ktorú predstavuje prostredníctvom množstva umelých voľných imitácií, pričom slúži ako modulačný prostriedok. Tonálne centrál sa určujú ťažko, nakoľko autor rýchlo prebieha viacerými tóninami v neustálom komplementárnom rytme – nechá zaznieť prvý akord tóniny a potom chromatickými sekvenčnými postupmi okamžite moduluje. Daný princíp rozšírenej tonality charakterizujú enharmonické či chromatické modulácie. Moyzes náznak tonálnych centier pripravuje zádržou v base na dominante tóniny, do ktorej smeruje (t. 192-218 prvýkrát téma v G dur, hlava témy spracovaná imitačne sa dotkne centier tónin A dur, D dur, h mol, a mol; t. 219-230 téma v h mol, zádržou v base na dominante fis tonálne skľudnenie, t. 231-254 téma opäť v h mol, zádržou v base na tónoch cis pripravovaná dominantá k fis mol, v ktorej sa imitične spracováva hlava témy využívajúca i prvky z medzivety (kantabilný prvok v base); t. 255-270 téma v A dur, okamžité vybočenie a kolísanie medzi C dur a c mol, zádrž v base je prekvapujúco na tónoch C ako určité tonálne ukludnenie a ako príprava na záverečnú tóninu E dur slúži jej poltónové sklznutie na tón h). Zaujímavým prvkom je vloženie kantabilného prvku v base z medzivety do t. 249-251, 257-258. Skladateľ ho prvýkrát použil v *Praeludiu* (t. 2, 4). Dané rozvedenie je charakteru lineárne-vzostupného – ťažisko teda nie je v rozvedení, ale práve v závere fúgy. Svedčí o tom spôsob vystavania celého rozvedenia – rýchle chromatické pohyby a množstvo imitácií témy, pribúdajúca dynamika a nárast počtu hlasov v téme postupne vytvárajú gradáciu, ktorej vrchol nastáva práve v závere, ktorý plní funkciu ukončenia nielen fúgy ale i celej *Sonáty*. Z tohto dôvodu je záver, začínajúci v t. 271 mohutný a veľkolepý – štvorhlasé akordické uvedenie celej témy v durovej tónine E posilní od t. 283 coda, ktorou posledným uvedením celej témy vo forte fortissime dynamike a zádržou v base na tóne e vrcholí nielen daná fúga, ale i celá *Sonáta*.

3.2. Záverečné zhrnutie analýzy

Na základe analýzy *Sonáty* je možné pokúsiť sa o záverečné kritické zhodnotenie skladby. V prvom rade však stručné zhrnutie základných charakteristík častí *Sonáty*:

Sonáta			
časti cyklu	Praeludium	Scherzo	Adagio e fuga
tempo	Allegro comodo	Allegro vivace	Adagio semplice
metrum	3/4	3/4	6/8
počiatočná tónina	e mol	E dur	e mol-E dur
celkový rozsah (v taktach)	88t.	316t.	129t., 167t.
základná štruktúra	A B A' B'	I A B A'	Téma+spojka, 1., 2., 3. variácia, 4. variácia (fúga)
rozloha taktov	1-30, 31-56, 57-70, 71-88	1-17, 18-139, 140-209, 210-316	1-23+12, 36-70, 71-104, 105-129, 130-296
približný tonálny priebeh	e mol, E dur-Fis dur, e mol, E dur, d mol/F dur-E dur	E dur, E-G-lýd. od C-H, dórska od a-chrom. vybočenia, E dur	e mol-E dur, dórska od e, E dur+chrom. vybočenia, e mol+chrom. vybočenia

Moyzes svojím cyklom skladieb prekomponovaných v *Sonátu* vytvoril dielo naozaj prepracované a v mnohých miestach prekvapivé až netypické. Na jednej strane dodržiava charakteristické znaky jednotlivých foriem, ktoré si pre jednotlivé časti cyklu zvolil, na strane druhej ich obohacuje o značné množstvo originálnych prvkov, čím sa *Sonáta* stáva vlastnou skladateľovou výpoveďou. Dôsledná prepracovanosť je jedna z črt jeho vyzretej kompozičnej práce – tvorba nesymetrických tém, figuračný doprovod v *Praeludiu* zaujímavo obohatený o melodické tóny, miešanie tónin, modalita či rozsiahle gradačné spracovania. Bohatá harmónia, ktorú prezentujú značné vybočenia z tóniny, chromatické sekvenčné postupy či enharmonické a chromatické modulácie i tóninové skoky sú tiež svedectvom dôkladného zvládnutia harmonickej práce. Daný rozšírený tonálny systém vzbudzuje dojem návaznosti na tvorbu skladateľov neskoršieho romantizmu a prvej polovice 20. storočia (napr. Brahms, Novák), ktorí s podobnými prvkami pracovali. Skladateľ využíva prácu motivickú, variačnú, jeho práca s fúgou je v mnohom výrazne prepracovaná – 10-taktová téma, stiera hranicu medzi expozíciou a rozvedením uvedením subdominantnej tóniny, v ktorej ale téma ešte nezaznie či kríženie hlasov v expozícii. Je potrebné vyzdvihnúť i Moyzesovo bohaté využitie zvukových možností klavíra, ktoré prezentujú mohutné akordy, figurácie či oktavové hmaty. Je zjavné, že daným zvolením klavírnej techniky sa Moyzes pokúšal dosiahnuť určitú komplikovanejšiu závažnosť, ktorou by *Sonáta* nadobudla charakter väčšieho významu. To sa skladateľovi určite podarilo, je však možné, že zvolený náročný spôsob klavírnej techniky môže odradiť interpretov pri naštudovaní *Sonáty* a jej zaradenia do svojho repertoáru.

Proces skladateľovho spájania jednotlivých častí do podoby *Sonáty* je možné zhrnúť nasledovne: cyklický súvis daných skladieb je tvorený viacerými prostriedkami. Motív *Praeludia* i *Adagia* je podobného lyrického charakteru v slabšej dynamike, kontrastné

Scherzo nadväzuje rytmickým obohatením. Vzájomná prepojenosť častí je dosiahnutá i kompozičnou prácou – polyfóniu či prácu s delením motívu, jeho sekvenčnými posunmi i rozšírenou tonalitou skladateľ využíva v každej časti. Chronologické usporiadanie skladieb od najkratšej po najdlhšiu Moyzes cyklus logicky zavŕšil, záverečná fúga je skutočne dobre zvoleným prostriedkom k vygradovaniu celej *Sonáty*. Asi najvýraznejším jednotiacim prvkom cyklu je jeho tonálne ukotvenie, ktoré ale neodpovedá obvyklému tonálnemu plánu sonátového cyklu, pretože Moyzes všetky časti zasadil do oblasti e (e mol-E dur-e mol, fúga končí v E dur).

Moyzes zvolil i niekoľko kontrastných prvkov, ktoré *Sonátu* obohacujú – stredné *Scherzo* je voči lyrickému *Praeludiu* a *Adagiu* výrazne odlišné napr. kvôli úvodnej akordickej Introdukcii či bohatému rytmickému priebehu

Každá časť je vystavaná gradačne a vďaka motivickým prvkom, ktoré si Moyzes medzi časťami prepožičiava (motív štvrt'ovej osminovej hodnoty so šestnástinou z *Praeludia* v t. 2 sa objavuje i vo fúge v t. 172-174, podobne chromatické poltónové sledy v *Praeludiu* v t. 31-32 sú zvukovo badateľné i v *Adagi*, t. 75-76, 81-82) tiež veľmi prepracované a logicky. Vzhľadom k uvedeným skutočnostiam je možné tvrdiť, že sa Moyzesovi prepojenie skladieb do cyklu podarilo. Dôvod, prečo zvolil z pôvodných siedmych práve tieto štyri – *Praeludium*, *Scherzo*, *Adagio e fuga* (k *Adagiu* fúgu pripojil až neskôr, bližšie v ďalšej kapitole) je možné len odhadovať. Jedným z dôvodov však mohla byť jeho nespokojnosť so zvyšnými tromi fúgami, nakoľko ich písal v úplných začiatkoch svojej tvorby.

To, ako sa postupne vyvíjali jednotlivé skladby, z ktorých Moyzes v roku 1942 vytvoril *Sonátu*, bude predmetom výkladu pomocou prameňov v nasledujúcej kapitole.

Kap. 4 Analýza existujúcich prameňov vzhľadom k Sonáte

V predkladanej kapitole budú v práci postupne predstavené všetky pramene, ktoré sa podarilo zhromaždiť. Práca ich podrobí popisu a hudobnému rozboru tak, aby boli zvýraznené tie skutočnosti, ktoré sa pre potrebu sledovania vývoja *Sonáty* javia ako relevantné. Ich usporiadanie je do značnej miery odhadom autorky práce – nakoľko nie každý prameň obsahuje dátum.

4.1. Rukopisy klavírných kusov patriacich do skupiny 7 klavírných skladieb, op. 2

V *Sonáte* patrí úvod *Prelúdiu*, ku ktorému existujú 3 rukopisy. Na základe existujúcich dátumov napísaných na prameňoch je však isté, že skladba nevznikla ako prvá. Síce Ladislav Burlas v monografii *Alexander Moyzes*³⁵ radí medzi rané skladateľove skladby (ešte z čias gymnázia) i dané *Prelúdium*, pramenne však toto tvrdenie nepodkladá. Následne pri podrobnejšom popise skladby v monografii uvádza, že prvý takt *Prelúdia* Moyzesovi zadal učiteľ Šín, čím si ale na základe predchádzajúcej informácie protirečí. Z tohto dôvodu bude práca vychádzať predovšetkým informácii nachádzajúcich sa priamo na existujúcich prameňoch, podľa ktorých skladateľ najskôr skomponoval fúgy, následne *Prelúdium*. Napriek tomu, že vzniklo až po fúgach (podľa dátumov na prameňoch), bolo vôbec prvou skladbou, ktorá z uvedených 7 klavírných skladieb, op. 2 zaznela na školskom koncerte a to 27. apríla 1928 (upravená pre organ).³⁶

Slovenské národné múzeum disponuje dvomi skicami *Prelúdia*, obe z roku 1927. Starším sa javí prameň s presným dátumom (20. 9. 1927), nakoľko obsahuje ešte množstvo škrtov:

4.1.1. Preludium pre klavír (1)

Jedná sa o pracovný autograf, ktorý je zaznamenaný síce krasopisne, ale s množstvom dodatočných opráv napísaných na poslednej strane. Celkovo sa jedná o štyri strany rukopisu, kde súvislý zápis skladby zaberá 2 strany, 1 strana titulný list a 1 strana dodatočných úprav.

³⁵ Burlas (1), s. 20.

³⁶ Gabauer (3), s. 285.

Titulný list je zapísaný na notovom papieri úhľadným písmom – obsahuje názov skladby (*Preludium pre klavír*), autora (Šaňo Moyzes) a miesto skomponovania spolu s dátumom (Praha, 20. 9. 1927), viz s. 9. Skladba je výrazne kratšia (64 t. z toho 8 škrtnutých+12 taktov opráv) a pomalšia (Moderato), metrum 3/4 v tónine e mol, čo skladateľ v *Sonáte* zachoval. Táto forma sa oproti výslednej podobe cyklu líši značným spôsobom hlavne vystavaním melodických frází, ktoré sú výrazne kratšie. Oproti *Sonáte* je *Preludium* formálne vystavané jednoduchšie - jedná o veľkú trojdielnu formu A B A', tematický materiál B časti je vzhľadom k *Sonáte* odlišný, zvyšné dve časti skladateľ ponechal i neskôr. Časť A tvorí práca s motívom v osminových hodnotách – v *Sonáte* je hlavný melodický motív vystavaný na rozsahu 31 taktov – tu je hlava úvodného hlavného motívu vzhľadom k *Sonáte* približne zachovaná, ale spracovaná jednoduchšie, na rozsahu 13 taktov. Doprovod je tiež jednoduchší, bez figúr:



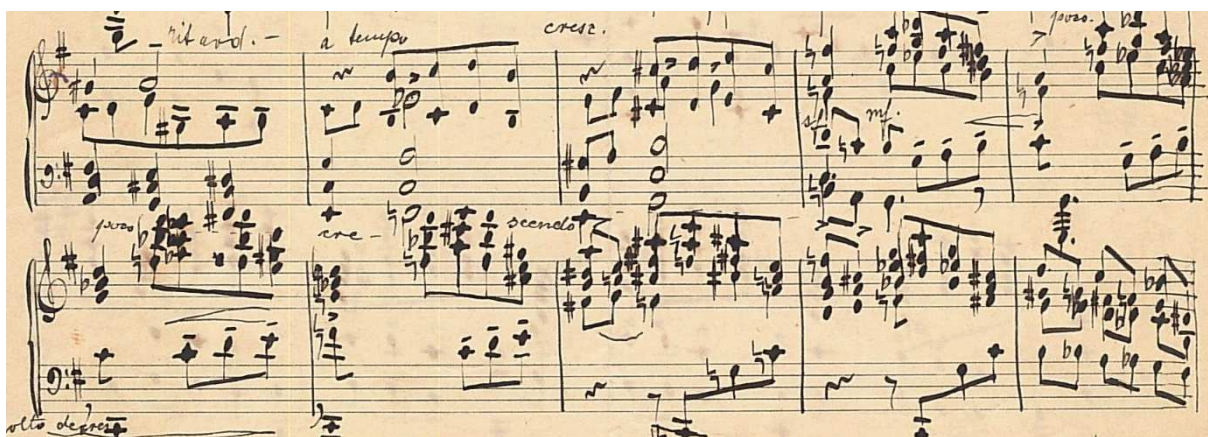
Notový príklad. č. 7., *Preludium (1)*, úvodný motív.

Sekvenčným posunutím motívu upraveného v akordoch sa skladateľ dostáva do B časti. Tento prechod prechádzal viacerými zmenami, o čom svedčí napr. škrtnutý jeden takt nahradený dvojtaktím ktorý značí plynulejší prechod do B časti. Tá spracováva úvodný motív bohatším spôsobom – doprovod je vytvorený z rozložených akordov ľavej ruky a melodický motív je v pravej ruke akordicky obohatený. Moyzes sa s ním vyhral – posúva ho sekvenčne, inverzuje, delí a zdvojuje v oktávach. V skladbe sa A časť navráti uvedením motívu v pôvodnej tónine, no v oktávovom zdvojení. *Preludium* vrcholí mohutnými štvorzvukmi a oktávovými zdvojeniami basu, ktoré sú z pianistického hľadiska pomerne náročné a svedčia tak o dobrej technike, ktorou Moyzes v tej dobe disponoval. Zápis vloženého písmena C pred poslednými štyrmi taktami skladby svedčí o tom, že Moyzes skladbu pravdepodobne predĺžil, k čomu ale nie sú dochované materiály. Jedná sa síce o krátku začiatočnícku skladbičku, v ktorej je však možné badať pokročilé harmonické cítenie Moyzesa (nasadenie určitej tóniny, z ktorej rýchlo vybočuje, sekvenčne posúva, jedná sa o prácu v rámci rozšírenej tonality).

Problémy, s ktorými ako mladý študent zápasil sa týkali pravdepodobne formy, o čom svedčia viaceré škrty, v ktorých riešil prechody do nových hudobných frází.

4.1.2. Praeludium (2)

Ďalší rukopis *Praeludia* neobsahuje presnú datáciu, z prameňa je možné vyčítať len rok vzniku – 1927. Kvalita písma pripomína rýchly prepis (nerovnaké noty, mierne krivé čiary) a oproti *Preludiu* z roku 1927 (1) je skladba mierne rozšírená (70 t.). Značné úpravy sa týkajú i vedenia hlasov, ktoré sú však miestami nedokončené. Z uvedených skutočností by sa mohlo zdať, že daný rukopis bol úplne prvotný a na jeho základe Moyzes skladbu ďalej vylepšoval. Po preštudovaní posledného prameňa *Praeludia* upraveného pre organ (3), s ktorým má tento rukopis veľa spoločného je však evidentné, že tomu tak nie je a Moyzes skutočne skladbu len rýchlo a nie úplne pedantne prepísal a skúšal i ďalej upravovať. Forma zostala spočiatku presne zachovaná – časť A je podrobená menším zmenám vo vedení hlasov (Moyzes miestami vynechá nejaký hlas, pravdepodobne sa jedná o nepozorný prepis). Je tu drobné rozšírenie o dva takty, harmonicky nastáva zmena, až pri druhom zopakovaní motívu (nezačne sa odvíjať v oblasti E dur ako u predchádzajúceho rukopisu (1), ale Moyzes zamieri do oblasti C, ktorú v rámci rozšírenej tonality rýchlo opustí terciovou chromatickou príbuznosťou a do B časti mieri pomocou chromatických sekvenčných postupov:



Notový príklad č. 8, *Praeludium* (2), prechod z A časti do B časti, sekvenčné postupy, t. 4-10.

B časť je výrazne skrátená, prvý rukopis *Preludia* (1) obsahuje obohatený doprovod hlavného motívu rozloženými akordami a paralelizmami v oblasti tóniny d mol, tu Moyzes

tento úsek vynechal a vytvoril nové dva takty. Tie vyzerajú nedokončene, nakoľko sa v nich hlavný motív stratí, čo svedčí o ešte nevyzretom kompozičnom štýle, hľadaní možných riešení, učení sa. K pôvodnému spracovaniu *Praeludia* (návrat A časti) sa navracia už zmieneným zostupným melodickým motívom a pomocou tiež známych sekvenčných posúvaní hlavného motívu vygraduje celú skladbu. Zvlášť je užité oktávové zdvojenie v rámci oboch rúk, ktoré nahradilo predtým praktickejšiu úpravu motívu v pravej ruke, Moyzes vynechal i určité spojovacie takty tak, aby mal priestor na zopakovanie spracovaného motívu v oktávach a jeho nasledovné vyvrcholenie ku sekvenčným postupom. Záverečná kadencia je oproti prvotnému *Preludiu* rozšírená o osem taktov, čím Moyzes dodal skladbe väčšiu vážnosť a v oblasti pianistickej techniky i obtiažnosť. Uvedená kompozičná práca svedčí o postupnom vývoji skladateľa, ktorý stále väčšou prepracovanosťou zvyšoval zvukovú razantnosť skladby i jej náročnosť.

4.1.3. Praeludium (3)

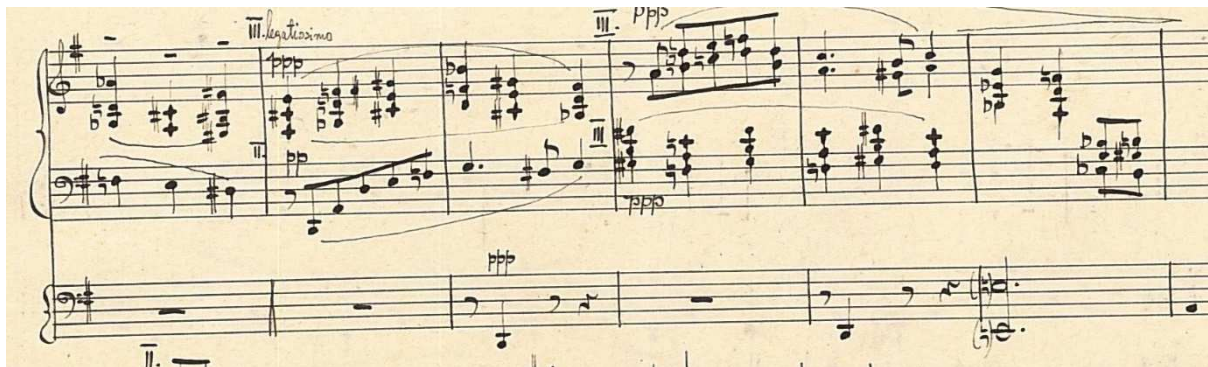
Úprava *Praeludia* pre organ nie je u skladateľa-organistu prekvapením. Moyzes uvedením skladby, viz s. 19, zakončil svoje trojročné štúdiá na Pražskom konzervatóriu (spolu s chorálnymi predohrami svojho učiteľa Wiedermanna). Je ešte rozšírenejšou – tento pracovný autograf má 84 taktov, je písaný krasopisne, ale približne od polovice skladby slabším atramentom. Odvíja sa v tempe Lento moderato a je samozrejme obohatený o bas hraný pedálom. Časť A je identická s predchádzajúcou úpravou, pri prechode do časti B, ktorú skladateľ už predtým upravoval, opäť nastanú zmeny, ktoré vychádzajú z úplne prvotného rukopisu *Praeludia* (1). Daná skutočnosť svedčí o tom, že si Moyzes výslednou formou stále nebol istý a skúšal jej rôzne varianty vylepšenia:

(1)



Notový príklad č. 9, *Preludium* (1), prechod do B časti, začínajúcej od 3. taktu.

(3)



Notový príklad č. 10, *Praeludium* (3), prechod do B časti, začínajúcej od 2. taktu.

B časť Moyzes pomocou sekvenčných posúvaní motívu predĺžil o 8 taktov. Nasleduje návrat A časti praktickejšou akordickou úpravou motívu (v predošlých verziách užíval Moyzes zdvojené oktávy). Tonálna oblasť sa pohybuje blízko tóniny e mol len chvíľu, zas dôjde ku chromatickým vybočeniam, čo svedčí o naozaj zvládnutej kompozičnej práci v oblasti harmónie. Postupná gradácia skladby je opäť vystavaná spracovaním motívu v bohatej päťhlasej úprave, následne podobne ako v predchádzajúcom prameni (2), dochádza na posledných 10 taktach ku sekvenčnému posúvaniu motívu v oktávach a štvorhlasom spracovaní. Skladba končí akordom E dur, ktorý je podložený pedálom, čím Moyzes maximálne využil možnosti organovej hry.

4.1.4. Fúgy (4, 5, 6, 7)

Pramenná základňa fúg je bohatá (viz s. 10), ale problematická. Podľa literatúry obsahovalo 7 klavírných skladieb, op. 2 štyri fúgy. Pre túto prácu sa podarilo zhromaždiť práve štyri rozdielne fúgy, avšak, či sa jedná o tie práve zo 7 klavírných skladieb, op. 2, je možné len odhadovať, pretože o ich bližšom charaktere literatúra nepodáva žiadne informácie. Nakoľko však dátácia 2 fúg pochádza z obdobia vzniku skupiny skladieb (sú dokonca staršie než samotné *Preludium, I*), je veľmi pravdepodobné, že ich Moyzes medzi ne mohol zaradiť. Ostatné dve sú síce bez dátácie, avšak je známe, že fúgy boli štyri a konkrétne tieto sú tóninovo rozdielne a písané podobným štýlom písma:

- **2 fugy (1. á due voci – 2. á tre voci)**, skomponované v Prahe, konkrétne **3. 5. 1927 a 16. 5. 1927** (4)
- prepis tých istých fúg – **Dve fugy. I. dvojhlasá (c), II. trojhlasá (H), op. 4**, skomponované v Prahe, v máji 1927, za posledným taktom 2. fúgy – Prešov, 26. 8. 1927 (5)
- **Fuga á 2 voci**, bez udania dátumu (6), **Fuga á 3 voci**, bez udania dátumu (7)

Ako je zjavné zo zoznamu, dve fúgy spojil Moyzes do jedného cyklu pod opusovým číslom 4 (o tejto skutočnosti podáva informácie ako jediný Vladimír Zvara vo svojom hesle Moyzes Alexander, konkrétne pri výpise jeho diel pre klavír). Nakoľko už cyklus tvorili, naskytuje sa tak otázka, či patrili i medzi fúgy v *7 klavírných skladbách, op. 2*. Ako Zvara ďalej uvádza, Moyzes v danom období vytvoril i ďalší cyklus, do ktorého zahrnul fúgy a to *2 štúdie vo forme Prelúdia a fúgy*.³⁷ Jeho rukopis sa nachádza v Slovenskom národnom múzeu a k dispozícii je i skladateľov prepis z roku 1970. Daná situácia svedčí o tom, že Moyzes v tej dobe skomponoval viacero fúg, z ktorých niektoré spojil do cyklov. Pre túto prácu zostáva i naďalej otáznе, či dané pramene boli súčasťou *7 klavírných skladieb, op. 2* alebo nie.

Sonáta však ani jednu z fúg neobsahuje, nakoľko skladateľ v roku 1942 vytvoril novú, z témy *Adagia*. Z tohto dôvodu sa práca nebude analýze jednotlivých fúg venovať podrobnejšie. Dôležitým sa v danom momente stáva len všeobecnejšia analýza skladieb, na základe ktorej sa priblíži kompozičný štýl raného Moyzesa:

Fúgy sú písané výrazne krasopisne a nachádzajú v tóninách c mol (dvojhlasá) a H dur (trojhlasá) (4,5), a B dur (dvojhlasá) (6) a F dur (trojhlasá) (7). Podobná je teda sadzba hlasov, rozsahovo sa pohybujú približne v rozmedzí 20-50 taktov. Okrem dvojhlasej fúgy c mol, majú ostatné tri tému v rozmedzí dvoch taktov. Daná fúga c mol sa líši výrazne dlhou, až 7-taktovou témou (spoločné so *Sonátou*, kde je téma v duxe v rozsahu 10 taktov). Okrem toho má so *Sonátou* spoločný znak i v nezvyčajnom nástupe comesu – ten po tenorovom duxe nastúpi tiež v tenore, po dvoch taktach prejde do altu, ale vzápätí znovu prejde do tenoru. Tento nezvyčajný jav použil Moyzes i v *Sonáte*. Daný spôsob svedčí o výrazne premyslenej kompozičnej technike už v jeho mladom veku. Všetky fúgy sú technicky náročné, čo je pre Moyzesa na základe už preštudovaných prameňov typické, hlavne závery sú vypracované v oktavových behoch či akordických hmatoch. Z uvedených prameňov je zjavné, že dané fúgy

³⁷ Zvara (17), s. 199.

mohli vzniknúť v rovnakom období – ich podobný štýl svedčí o pil'nom učení sa polyfónnej kompozičnej technike, ktorá bola vzhľadom na jeho vek už výrazne vyspelá.

4.2. Suita, op.5 (8)

Tento prameň predstavuje cyklus, do ktorého Moyzes skladby zhromaždil, ale literatúra o ňom konkrétne nepíše (zmienky „o akejsi suite“ podáva Hrušovský³⁸ a Burlas³⁹, Chalupka zaznamenáva „cyklus skladieb pre klavír“⁴⁰). Jedinú informáciu o danom cykle pre klavír podáva korešpondencia z roku 1934, ani tam však nie je konkrétny opus alebo výpis skladieb.⁴¹ Obsahom prameňa sú štyri skladby v nasledovnom poradí – *Preludium*, *Scherzo*, *Adagio*, *Fugue*, čo je známe z titulného listu, ktorý okrem názvu (*Suita*) obsahuje autora (pre klavír napísal Šaňo Moyzes), pod menom je zaznamenané i opusové číslo 5 a uvedený zoznam skladieb. Síce prameň neobsahuje dôležitú informáciu ohľadom vzniku, na jeho základe je aspoň známe presné poradie, v akom boli skladby do cyklu zoradené. Odpovedá *Sonáte*, čiže skladateľ pri jej úprave vychádzal zo svojho už vytvoreného konceptu. Výraznou odlišnosťou je samostatnosť fúgy v *Suite op. 5*. Ako sme už vraveli, v *Sonáte* je vytvorená nová fúga vychádzajúca z témy *Adagia*, ku ktorému je pripojená.

4.2.1. Preludium

Daný rukopis predstavuje pracovný autograf – napriek tomu, že je písaný krasopisne, obsahuje v sebe ešte množstvo škrtov. Slovenské národné múzeum bohužiaľ nedisponuje úplne celý prameňom – chýba druhá, tretia a posledná strana rukopisu *Z Preludia* je teda dochovaná len jedna strana. Napriek tomu je možné vyčítať, že skladateľ vychádzal zo všetkých predchádzajúcich úprav, čím sa samozrejme ťažko určuje vznik tejto verzie skladby. Hlavný motív zostal nezmenený, na rozdiel od predošlých rukopisov sa tu však nenachádzajú dynamické značenia, tempá ani artikulácia, čo potvrdzuje, že sa jedná o pracovný prameň, ktorý mohol byť pravdepodobne ešte pre potreby interpretácie prepísaný a (možno i upravený). Najviac spoločného má však s úpravou pre organ – obsahuje úplne dokončené vedenie melodických liniek (podobne ako v organovom *Praeludiu* (3), ďalej posledné dva takty A časti (prechod do B časti, ktorý Moyzes často prepracúval už predtým) nevychádzajú

³⁸ Hrušovský (4), s. 170.

³⁹ Burlas (1), s. 50.

⁴⁰ Chalupka (5), s.16.

⁴¹ Z listu Lízy Fuchsovej, 3. 1. 1934.

z opraveného dvojtaktia prvého rukopisu, či skráteného druhého prameňa, ale z organovej úpravy. S tou má podobné i krasopisný štýl písma, čo by mohlo evokovať zaradenie rukopisu do roku 1928. Avšak pri posledných taktach prameňa je doprovod chromatických poltónových sledov v B časti vystavaný rovnako ako v druhom rukopise *Praeludia* (2). Dokonca je doplnený o ďalší hlas (alt), ktorý sa z časti nachádza v predchádzajúcich rukopisoch *Praeludia* (1,2). Presná dátacia prameňa zostáva nevyriešená, možné je odhadovať viacero možností: nevylučuje sa vznik *Suity op. 5* v rovnakom období, v akom vznikli prvé rukopisy (1, 2), avšak nakoľko Moyzes vychádza v určitých prvkoch i z organovej úpravy, je možné predpokladať, že skladby do suity zhromaždil neskôr. K tomuto tvrdeniu odkazuje i ďalší fakt – zo zmienok Gabauera približujúceho dobovú kritiku Moyzesových diel je isté, že 25. 5. 1928 bolo predvedené spolu s *Preludiom* i *Scherzo*, pričom Gabauer ešte nespomína suitu.⁴² Je teda pravdepodobné, že skladby boli do cyklu zhromaždené naozaj až oveľa neskôr, keď nakoniec jediná zmienka o nej pochádza až z roku 1934.⁴³

4.2.2. Scherzo

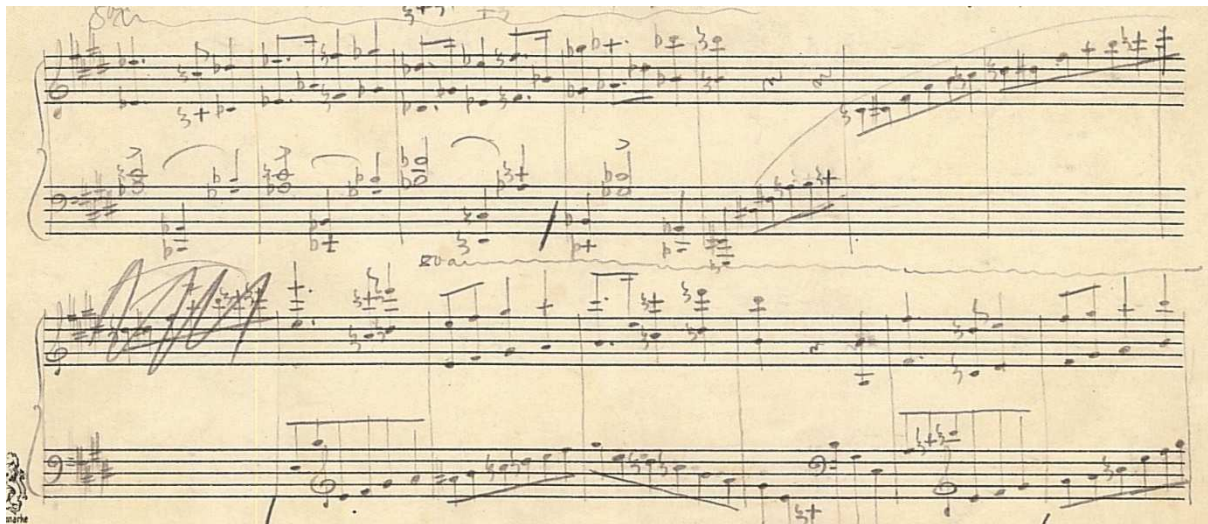
Druhou skladbou v analyzovanom cykle je *Scherzo*. Nakoľko chýba v prameni druhá a tretia strana, nie je možné zanalyzovať pokračovanie *Preludia*, ale ani začiatok *Scherza*, nasledujúceho po ňom. Jedná sa však vôbec o prvý prameň, zachytávajúci túto skladbu. Ladislav Burlas v monografii *Alexander Moyzes* síce disponuje ukážkou začiatku A časti *Scherza* vo forme obrazovej prílohy, práca ho však pramenne k dispozícii nemá (Burlas použité pramene v monografii neuvádza), čiže začiatok je možné zanalyzovať len na základe tejto monografie. Z jeho uvedenej 4-taktovej ukážky je jasné, že melodická linka týkajúca sa A časti z roku 1927-28 zostala zachovaná i v *Sonáte*, predznamenaná svedčia o tónine E dur. Introdukcia uvedená v monografii nie je, podľa Burlasa sa údajne nezachovala a vznikla pravdepodobne až pri úprave skladby v roku 1942.⁴⁴ Zachovaný rukopis, ktorý má k dispozícii táto práca začína teda až dielom a' v A časti – v *Sonáte* časť lydickej od C. Kým v úprave z roku 1942 je fráza vystavaná ako štvortaktie, pôvodne Moyzes vytvoril 5 taktov, ktoré ale už nezopakoval. Harmonická úprava je tiež iná, zasadená do oblasti A v rámci rozšírenej tonality. Tá je v Moyzesovej tvorbe už známa, avšak zdá sa, že k užívaniu starých stupníc dospel až časom, nakoľko sú v *Sonáte* bohatšie použité.

⁴² Gabauer (3), s. 286.

⁴³ z listu Lízy Fuchsovej zo dňa 3. 1. roku 1934.

⁴⁴ Burlas (1), s. 53.

Na pôvodnom rukopise *Scherza* je možné ukázať štádium, ktorým Moyzes skladateľsky prešiel: kým v *Sonáte* je v diely a' opakovaním motívu s bodkovaným rytmom prezentovaný vývoj skladby – pomocou sekvenčných postupov prechádzajúci cez diel c, smerujúc do a'' – tak tu sa oň skladateľ zjavne pokúšal a učil sa ho vytvárať, pričom si výslednou formou ešte nebol zjavne istý. Svedčia o tom mnohé škrtky, skúšanie sekvenčných posunov, nedokončené takty, rôzne skrátenia, predĺženia frází, napr. v stupnicovom prechode do dielu a'':



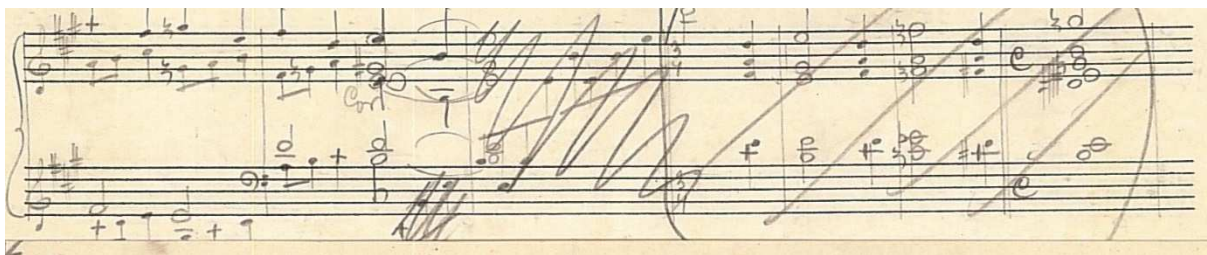
Notový príklad č. 11, *Scherzo* (8), časť A, prechod do dielu a' ' (t. 5-8).

Diel a'' bol pôvodne zložitejší – motív oktávach a veľkých behoch v doprovide, perióda v *Sonáte* je zjednodušená (doprovod jasnejší, jednohlasá melódia). Moyzes si teda zjavne uvedomil praktickosť a prehodnotil svoju „mladícku zložitosť“. Vystavanie fráze pokračuje opakovaním motívu a jeho častí, čím je prejavená snaha o gradačný záver A časti, v *Sonáte* to Moyzes ponechal len zopakovaniu nesymetrickej periódy, čím opäť formu zjednodušil, a tým i sprehladnil. V *Sonáte* je *Scherzo* i viac prepojené, pretože sa do B časti dostáva stupnicovým prechodom po dobu 8 taktov, pôvodne skladbu uzavrel na zahustenej tónike akordu E dur. Dané uvažovanie opäť svedčí o práve formálnych úpravách, s ktorými Moyzes (ako je zjavne z predchádzajúcich rukopisov) najviac zápasil. Pravidlá klasickej formy *Scherza* skladateľ jasne ovládal, keďže B časť nazval triom, v *Sonáte* už toto označenie nedal. Raná skladba je rozsahovo i kompozičnou prácou približne rovnaká, v *Sonáte* *Scherzo* podrobil zmenám v oblasti úvodu, kde vynechal 4 takty paralelných kvínt, a mierne upravil vedenie hlasov. Dané zmeny svedčia tiež o dozretí v oblasti harmónie i keď už školské skladby vypovedajú o značnej harmonickej vyspelosti. Zvládnuté kompozičné remeslo sa prejavilo i v oblasti vedenia hlasov, nakoľko v *Sonáte* je melodická linka akordicky už obohatená, pomenil polohy akordov či doplnil oktávy. Skutočnosť, že mladý Moyzes mal

dobré hudobné cítenie potvrdzuje fakt, že po vyše 20 rokoch sa rozhodol základný charakter časti ponechať, výrazné zmeny nastali len v oblasti tónin. Ako mladý začínajúci skladateľ používal napr. i staré stupnice, ale v *Sonáte* je skladateľ ešte odvážnejší, nakoľko mieša tonálne i modálne cítenie (nachádza sa v oblasti medzi A dur/a mol, prechod do H dur, cis mol, E dur, motív v dórskej od a, frygickej od fis...) Záverečnému stupnicovému spojovaciemu oddielu predchádza 5 taktov v ranej skladbe, v *Sonáte* ju Moyzes predĺžil o 6 taktov. Stupnicové prechody sú v oboch prípadoch veľmi podobné, čo je znakom vlastnej spokojnosti Moyzesa, u neho nie tak obvyklej. A časť opäť svedčí predovšetkým o úpravách z hľadiska formy: v pôvodnom *Scherzi* je kratšia o vyše polovicu (42 taktov oproti 90 taktom), pôvodne teda skladateľ nevytvoril až tak mohutnú gradačnú plochu. K tej dospel až časom, po už nadobudnutých kompozičných skúsenostiach, čo je vidieť v danej záverečnej časti *Scherza* (vystavanie mohutnej gradačnej plochy – opakovanie celej nesymetrickej periódy a práci s ňou v zložitých chromatických postupoch).

4.2.3. Adagio

V *Suite op. 5* tvorí *Adagio* ešte samostatnú skladbu, nespojenú s fúgou. V počte taktov je oproti prepracovanej variačnej forme výrazne kratšia, kvôli značným škrtom však nie je možné presne spočítať takty. V danom prípade sa tak nedá hovoriť o súvislom zápise skladby, ide skôr o prvotnú skicu, v ktorej skladateľ nad definitívnou formou ešte rozmýšľal (pri podrobnejšom pohľade na rukopis je možné spozorovať prelepenú stranu). Obsahuje rôzne dodatočné poznámky, dynamika či artikulácia v nej ešte nie je zaznamenaná. Daná skica *Adagia* poskytuje podrobný pohľad na spôsob, akým začínajúci skladateľ nad skladbou rozmýšľal a ako ju postupne pretváral. Výsledná forma ešte nie stanovená, je možné vyčítať úvodnú tému, ktorá je jednoduchá, prevažne v štvrtových a polových hodnotách, s postupne pridávajúcim sa doprovodom i ďalším hlasom, situovaná do tóniny A dur (v *Sonáte* do tóniny e mol), v úvodných taktach Moyzes menil metrum zo 4/4 na 5/4. Téma je spracovaná formou periódy rozšírenej o druhé závetie, ktoré však nie je dokončené. V ďalšom priebehu skladby sú takty preškrtnuté (pravdepodobne ide o prácu s úvodnými taktami témy), nasledujú sekvenčné postupy v oktávach, ktoré sú ale ešte nedokončené a škrtané, takže ich analýza je zbytočná. Z uvedených skutočností je jasné, že Moyzes k výslednej forme prišiel postupne, po viacerých pokusoch:



Notový príklad č. 12, *Adagio* (8), škrty taktov v úvodnej téme k variáciám.

V *Sonáte* po úvodnej téme predchádza prvej variácii rytmická spojka, pôvodne ale skladateľ vytvoril šestnástinové behy, ktorými sa dostal do nového motívu, vychádzajúceho zo závetia úvodnej melódie. Daný nový motív sa odvíja v tónine D dur. Mohlo by sa jednať i o variáciu na úvodnú tému v ľavej ruke, nad ktorou prebiehajú šestnástinové behy v ruke pravej. Ďalšou zmenou predznamenanania (E dur) sa začína druhá variácia, tentokrát prejde motív vychádzajúci zo závetia do pravej ruky. Je však možné nazvať dané dve oblasti iba jednoducho – časťou B, ktorá spracúva motív z úvodu, variácie by pravdepodobne pokračovali ďalšími spracovaniami. Tie ale nenastanú, nakoľko prichádza opäť časť A s úvodným motívom, tentokrát v tónine a mol. Opakuje sa úvodná perióda, i keď druhé závetie je už nové (jedná sa presne o preškrtnuté takty z úvodu (pólové a štvrt'ové hodnoty, melódia v sekvenčných postupoch, viz notový príklad č. 12). Z uvedených skutočností je isté, že s analyzovanou *Sonátou* má daná skladba najmenej spoločného – ide v podstate iba o drobný klavírny kus, ktorý má podobnú len tému a Moyzes ho preto podrobil najväčšiemu prepracovaniu.

4.2.4. Fugue

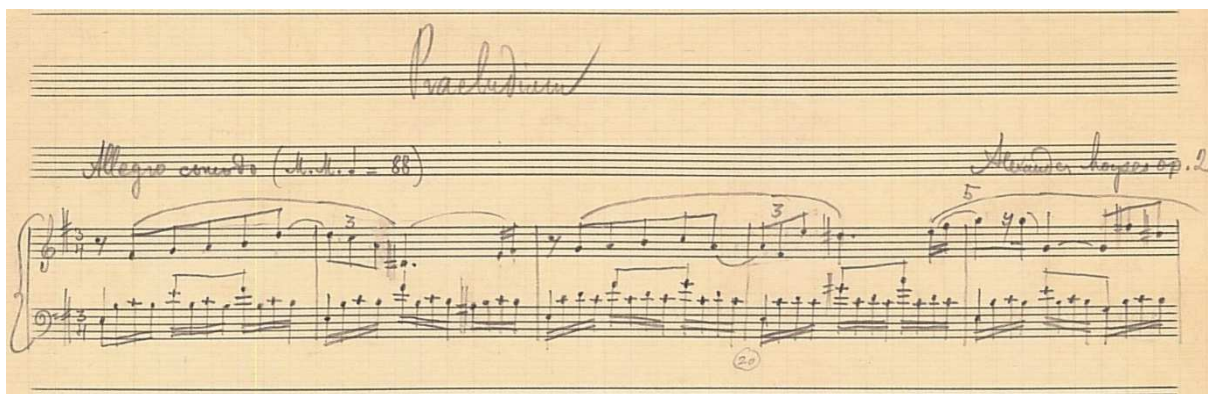
Po *Adagiu* nasledujúca *Fugue* nemá s analyzovanou *Sonátou* spoločné nič, okrem tóniny a formy. Metrum, téma, počet hlasov sú odlišné. Pre danú prácu je preto dôležitá len skutočnosť, že záver cyklu skutočne tvorila fúga a tento svoj model dodržal skladateľ i v období prepracovania skladieb v *Sonátu*. Polyfónna práca sa javí ako dobre zvládnutá – fúga je štvorhlasá a začína hneď nasadením dvoch hlasov. Nakoľko nie je k dispozícii celý rukopis, je ťažké určiť, či sa jedná o protivetu alebo druhé tému, a teda dvojtitú fúgu. Je však isté, že Moyzes už v tej dobe disponoval kompozičnou zručnosťou, ktorú sa naviac snažil rozvinúť, čo sa neskôr prejavilo v *Sonáte* minimálne rozsiahlou, 10-taktovou témou a nezvyčajnou polohou nástupu comesu.

4.3. Prameň bez titulného listu, Praeludium a Scherzo (9)

Daný rukopis zaznamenáva cyklus prepracovaných skladieb do približnej podoby, v akej sa už nachádza v *Sonáte*. Je však zachovaný len čiastočne, neobsahuje však ani titulný list, podľa ktorého by bolo možné určiť názov cyklu. Ako bolo uvedené v zozname prameňov, SNM disponuje rukopisom prameňa *Štúdií*, ktorého dátum sa vzťahuje k rokom 1926–27. Síce z vyššie uvedených informácií nie je možné presne určiť, ktorý prameň je starší, aspoň čiastočne o tom vypovedá formálna úprava skladieb a ich celkový výzor. Kým *Štúdie* sa vyznačujú už jasnou celistvou úpravou bez skladateľových poznámok, zmien v poradí taktov, škrtoch a pod., v prípade *Praeludia* a *Scherza* z prameňa bez titulného listu sú zmienené prvky týkajúce sa predovšetkým úprav formy prítomné, je teda možné, že sa jedná o pravdepodobne jednu z prvých revízií týchto drobných klavírných kusov do budúcej *Sonáty*. Skladateľov pekný rukopis je prítomný v oboch prípadoch, známy z už predchádzajúcich skladieb.

4.3.1. Praeludium

Daný prameň sa vyznačuje úpravou, ktorá už mnohými prvkami pripomína časť zo *Sonáty* – tempom *Allegro comodo*, náznakmi pedálu, ale predovšetkým hudobnými frázami, ktoré sú už väčšinou vystavané tak ako v *Sonáte*. Daná skutočnosť sa výrazne týka napr. úvodného motívu – jeho vedenia melodickej linky, spôsobu figuračného doprovodu:



Notový príklad č. 13, *Praeludium* (9), začiatok.

Štruktúrne je celá A časť skladby už vystavaná tak ako v *Sonáte*, po úvodných 16 taktov prejde melódia hlavného motívu do ľavej ruky. B časť (myšlienka chromatických poltónových sledov za doprovodu imitácie úvodného motívu v ruke ľavej) je takmer rovnaká (*Sonáta* je skrátená o jedno akordické zopakovanie). Návrat do A časti v predkladanom rukopise nie je vypísaný, skladateľ po ukončenej fráze B časti do nasledujúceho taktu zadal

poznámku „od 17. t. 29“, čo znamená, zopakovanie malého dielu a' z časti A (melodický motív v ľavej ruke, doprovod v pravej). Prebehne daný úsek, skladateľ ešte predpíše zopakovaný 30. takt, na ktorý plynulo naviaže diel b' podobne, ako v *Sonáte*. Ústi do záverečnej kadencie, ktorej faktúra je ale obsiahnutá len v jednej klaviatúre (v *Sonáte* pre lepší prehľad skladateľ predpísal 4 osnovy).

4.3.2. Scherzo

Tento prameň je prvým záznamom danej skladby, ktorý svojím tempovým označením *Allegro vivace* i úpravou hudobných frází (obsahuje základné zaznačenia) korešponduje *Scherzu* zo *Sonáty*, ide teda už o úpravu drobnej klavírnej skladby do závažnejšej formy. Pravdepodobne sa však jedná (podobne ako i u *Praeludia*) o jeden z prvých súvislých zápisov z roku 1942, ak nie aj úplne prvotný. O tejto skutočnosti svedčí viacero faktov: dynamika je totiž naznačená len miestami, pedalizácia vôbec. Písmo je síce podobne ako u predchádzajúceho prameňa (8), krasopisné, ale rukopis obsahuje ešte množstvo škrto. Z tohto dôvodu je obtiažne určiť presnú dĺžku skladby, je však už veľmi podobná *Scherzu* zo *Sonáty*. Výraznú podobnosť s výslednou formou cyklu má *Scherzo* v A časti, líši sa však rozdielmi týkajúcich sa hlavne artikulácie či výstavbou pôvodných frází. B časť skladby o skutočnosti prvotnej úpravy svedčí ešte viac a to tým spôsobom, že v sebe obsahuje výrazný škrt väčšieho úseku skladby. Po podrobnej analýze je zjavné, že danú časť B, ktorá je v *Sonáte* uchopiť v menších dieloch a, a', a'', skladateľ pôvodne vystaval opačne. V danom prameni (9) z roku 1942 po diely a totiž nasledovala hudobná fráza kolísajúca medzi A dur/a mol smerujúc do H dur/h mol, následne ústiacej do A dur cez frygickú od fis, čo je v podstate diel *Sonáty* a''. Naopak, pôvodný diel a'' z prameňa z roku 1942 (9) skladateľ v *Sonáte* použil ako diel a' (opäť náznak tónin a mol/A dur, smerujúcej do H dur, ďalej chromaticky posunutá do oblasti cis mol, ústiac do E dur).

Takto vystavané *Scherzo* je pozostatkom *Suity op. 5*, ktorej štruktúra B časti v sebe obsahuje diely podobné a, a', diel a'' dokonca začína opäť frygicky smerom do fis mol, nakoniec cez kolísanie H dur/h mol vyústi do cis mol, následne A dur. Vypelá harmonická štruktúra sa u Moyzesa vyskytuje už od začiatku štúdia, o čom svedčia predchádzajúce analyzované rukopisy, podobne ako problém s vystavaním hudobných fráz, čo tento rukopis s poznámkami vi-de (vynechať) dokazuje:



Notový príklad č. 14, Scherzo (9), B část, ukážka problematickej oblasti pri tvorbe hudobnej fráze.

4.4. Štúdie (Sonáta e-moll pre klavír) (10)

Tento prameň predstavuje pre danú prácu významný medzník nielen z hľadiska sledovania Moyzesovej kompozičnej práce v rámci *Sonáty*, ale hlavne kvôli svojej vlastnej existencii a pomenovaniu, aké mu Moyzes dal. Ako už bolo uvedené v predošlých kapitolách, *Štúdie* literatúra (podobne ako *Suitu op. 5*) v súvislosti so *Sonátou*, pri jej uvádzaní spomína minimálne, len okrajovo (Bokesová, Hrušovský). V niektorých prípadoch sa síce odkazuje na pomenovanie „štúdie“, avšak len v zmysle alternatívneho pomenovania pre skupinu 7 *klavírných skladieb, op. 2*, napísaných počas štúdia na konzervatóriu, a ďalej už neupozorňuje na ich neskorší vývoj. Ten je však veľmi dôležitý, nakoľko prináša novú, dôležitú skutočnosť ohľadom genézy Moyzesovej tvorby. Po *Suite op. 5* predchádzal *Sonáte* ešte názov *Štúdie*, ktorým Moyzes vyjadril náväznosť na školské skladby, ale podtitulom *Sonáta e-moll pre klavír* zároveň zdôraznil nový, prepracovaný cyklus (ako už bolo uvedené skôr, Ivan Hrušovský v *Slovenskej hudbe v profiloch a rozboroch*⁴⁵ a Zdenka Bokesová k predhovore k notovému vydaniu *Sonáty* z roku 1947⁴⁶ Moyzesov zámer vytvoriť cyklus *Štúdií* spomínajú, avšak ďalej neupresňujú, že sa tak skutočne stalo). Daný prameň z roku 1942 predstavuje prvý ucelený zápis všetkých častí budúcej *Sonáty*, jedná sa zároveň i o prvý prameň, v ktorom je už *fúga* pripojená k *Adagiu*. Z hľadiska melodického, harmonického sa už v podstate jedná o *Sonátu*, ale malé detaily prítomné napr. v artikulácii skladieb, tempovému označeniu či v počte taktov (*Adagio* má 133t., čo je o 4 viac, než potom v *Sonáte*) dávajú *Štúdiám* ešte samostatný ráz (aj keď sa skutočne jedná už len o predstupienok k výslednej forme *Sonáty*).

⁴⁵ Hrušovský (4), s. 170.

⁴⁶ Bokesová, predhovor k tlačnému vydaniu *Sonáty* z roku 1947.

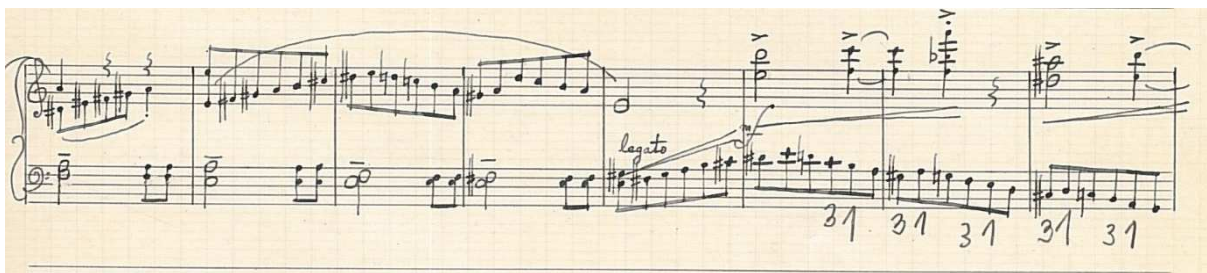
Svedčí o tom niekoľko skutočností, napr. Moyzesova úhl'adná úprava, ktorá už miestami pripomína prípravu pred tlačou. Na tú si však skladateľ ešte počkal, nakoľko nemal ešte jasno v určitých detailoch.

4.4.1. Prelúdium

V zadanom metre a vedení hudobných frázi tento rukopis odpovedá *Sonáte*, skladateľ dopísal celý pedál a niektoré prstoklady, ktoré sú už neskôr ponechané. Síce číslovanie strán v tlačenej verzii z roku 1947 už pôvodnému skladateľovmu zadaniu z tohto rukopisu neodpovedajú, nejedná sa o nejaký významný zásah do skladby, len o editorskú úpravu. Rozdiely oproti tlačenej verzii *Sonáty* sú však výrazne v artikulácii, ktorá je miestami naznačená, avšak ešte nie úplne dotiahnutá. Podobný prípad sa týka dynamiky, Moyzes je v predkladanom rukopise podrobnejší a mnohé jeho dynamické označenia ešte neskôr pomenil, zjednodušil. *Prelúdium* sa hlavne vyznačuje, rozdielnym, pomalším tempovým označením – Andante com moto, prehľadnejšou formou zápisu klavíra (v závere už do štyroch osnov), skladateľ doň zadal i určité výrazové označenia (napr. meno mosso string., marcatisimo, largamente...), ktoré neskôr vymazal a naopak, v tomto rukopise chýba napr. označenie leggiero, ktoré sa už v *Sonáte* nachádza (tu ho skladateľ nahradil predpísaním pedálu, ktorý následne, v nasledujúcom rukopise vymazal a nahradil označením sempre leg.)

4.4.2. Scherzo

Podobne, ako *Prelúdium*, sa *Scherzo* vyznačuje ešte pár detailami, ktoré Moyzes neskôr zmenil – tempo Allegro vivace zostalo rovnaké, ale výrazové označenia, ktoré sem skladateľ vložil, neskôr pred tlačou ešte zamenil (napr. hneď v úvode molto ritmico za ben marcato, ďalej sempre marcato za molto ritmico, dynamické označenie forte za forte fortissimo, isté miesta pedálu, ktorý tu je naznačený neskôr vymazal, pozmenil prízvuky...) Pozornosť si vyžaduje aj prstoklad, ktorý tu je vytvorený, ale pred tlačou ho skladateľ ešte výrazne pozmenil:



Notový príklad č. 15, Scherzo (10), ukážka zaznačeného prstokladu (t. 6-8).

4.4.3. Adagio a fúga

Podobnými problémami ako predchádzajúce dve skladby (pozmienené výrazové a dynamické označenia, prstoklady, pedál....) sa vyznačuje i *Adagio a fúga*. Ako však vyplýva z názvu skladby, *fúga* je tu už pričlenená k *Adagiu*, presne tak, ako v *Sonáte* (vychádza i z témy *Adagia*), skladateľ si len ušetril miesto zápisom úvodného duxu do jednej osnovy.

4.5. Sonáta e-moll pre klavír (11)

Posledným prameňom zachytávajúcím rukopis skladateľa je daná *Sonáta e-moll pre klavír*. Ako už bolo skôr naznačené, jedná sa o presný, súvislý zápis skladieb pred tlačou, napísaný v úhladnej, krasopisnej úprave. Všetky uvedené charakteristiky predchádzajúceho prameňa vyplynuli z porovnávania práve s týmto prameňom, ktorý predstavuje skladateľovu poslednú úpravu, podľa ktorej sa riadilo vydavateľstvo. Okrem presne zapísanej skladby sú v ňom pre potrebu rozmiestnenia skladby na normostranu očíslované takty. Podobne sa tu nachádzajú ešte poznámky skladateľa ohľadom výsledných výrazových a dynamických prostriedkov, posledné úpravy pedálu a prstokladov:



Notový príklad č. 16, Praeludium (11), ukážka úvodného motívu pred tlačou.

Uvedené dva rukopisy sú v mnohom výslednej forme *Sonáty* veľmi podobné. Bez vzájomného podrobného porovnávania by bolo skutočne obtiažne rozoznať, ktorý prameň je starší. Zvláštnosťou je, že za posledným taktom posledného rukopisu je dátum 31. 8. 1942 preškrtnutý. Zaujímavým sa stáva i údaj dĺžky trvania skladby *Scherza* v predposlednom rukopise (4.30) a poslednom (5.11). Zvláštnosťou nie je to, že si ho skladateľ zapísal, ale skutočnosť, že si zaznamenal údaj len tejto skladby. Je isté, že *Scherzo* patrí z pomedzi všetkých častí k najprepracovanejšej – najviac upravovanej z hľadiska formy a tento údaj by mohol svedčiť o tom, že do poslednej chvíle si skladateľ sám nebol istý jeho výslednou dĺžkou, veď nakoniec podrobil úpravám mnohé výrazové a tempové prostriedky.

Tlačené verzie:

4.6. Sonáta e-mol, dielo 2 pre klavír (12)

Pri analýze sa práca opierala o túto predkladanú tlačenú verziu *Sonáty*. V druhej kapitole už bol podrobne predstavený charakter daného cyklu prostredníctvom kompozično-technickej analýzy. Na základe popisu predchádzajúcich prameňov je evidentné, že skladateľ k nemu dospel postupným prepracovaním každej z častí *Sonáty*. Daný prameň je výsledkom Moyzesovej práce podľa predlohy (rukopis 11), kde skladateľ zaznačil prstoklady i rozmiestnenie taktov. Obsahuje tiež predhovor Zdenky Bokesovej v slovenčine, angličtine a ruštine.

4.7. Sonáta e mol op. 2 pre klavír (13)

Táto *Sonáta* predstavuje druhú a zároveň poslednú tlačenú verziu zmieňovaného cyklu. Je bez predhovoru a už podľa jej obsahu je možné zistiť, že jediným editorským zásahom do cyklu bolo rozmiestnenie taktov, pravdepodobne kvôli šetreniu miesta (prvotná tlačená verzia *Sonáty* má 37 strán, táto 21 strán). Toto tvrdenie podkladá i fakt, že zostali zachované i pôvodné editorské úpravy (napr. zaist'ovacie posuvky).

Kap. 5 Pokus o zhodnotenie vývoja sonáty

Na základe kritiky literatúry a podrobnej analýzy všetkých prameňov súvisiacich so *Sonátou*, je možné v predkladanej kapitole zhodnotiť tvrdenia s ňou súvisiace a pokúsiť sa predstaviť jej možný vývoj.

Ako už bolo uvedené v úvode bakalárskej práce, *Sonáta* Alexandra Moyzesa nepatrí medzi kompozície, ktoré by v muzikologickej pozornosti patrili do popredia. Z hudobného rozboru, literatúry i korešpondencie je však evidentné, že sa jedná o významnú skladbu, ktorou sa Moyzes priblížil európskemu merítku. Vyplýva to nielen z ocenenia Maticou Slovenskou v roku 1947, ale i značne náročnej kompozičnej techniky, výstavby cyklu a jej rozsahu. Literatúra spája *Sonátu* so snahou Moyzesa vytvoriť reprezentatívnu kompozíciu, čo je možné predovšetkým s prihliadnutím k faktu, že sa jedná o jeho jedinú sonátu pre sólový klavír. Takto náročné dielo je už možné porovnávať s kompozíciami napr. Vítězslava Nováka a jeho *Sonátou Eroickou* či *Variáciami na Händelovu tému* od Johanessa Brahmsa (mohutná fúga v závere cyklu). Ďalej sa literatúra veľmi často odvoláva na obdobie, počas ktorého bol cyklus na *Sonátu* dotvorený (obdobie druhej svetovej vojny spája s odmlčaním Moyzesa a jeho venovaním sa úpravám a inštrumentácii kompozícií iných skladateľov), ale tiež i vlastných diel. Prekvapujúco bohatý pramenný stav prezentujúci vývoj od drobných klavírných kusov k závažnej *Sonáte* je toho svedectvom. Na to naväzuje i názor Zavarského, ktorý dané obdobie spája s potrebou Moyzesa dosiahnuť vo svojej tvorbe technickú dokonalosť schopnej ho reprezentovať.⁴⁷ *Sonáta* toto tvrdenie presne odzrkadľuje svojou výstavbou, použitou kompozičnou technikou, náročnosťou v oblasti klavírnej techniky a hlavne svojím postupným vývojom. Ten je možné predostrieť vďaka predchádzajúcej analýze prameňov – výsledné tabuľky predstavujú pokus o jeho priblíženie:

Vývoj Sonáty – základný prehľad				
Názov	7 klavírných skladieb, op. 2 (Prelúdium, Scherzo, Adagio, štyri fúgy)	Suita, op.5	Štúdie	Sonáta
Približné obdobie vzniku	1926/27	neznámy, prvá zmienka 3.1. 1934	1942	1942 - skomponovanie, 1947 - tlač, 2011 - 2. vydanie

⁴⁷ Zavarský (15), s. 40.

<p>Vývoj Sonáty – vonkajší popis</p> <p>(vysvetlivky: R-rukopis, T-tlačená verzia, O-obsahuje titul. list, N-neobsahuje titul. list</p>					
Druh prameňa	Názov (upravený)	Prac. označenie	Dátum a miesto skomponovania, v príp. tlače vydania	Titul. list	stav prameňa (rukopis, škrtý, poznámky skladateľa)
R	Preludium pre klavír	1	20. 9. 1927 Praha	O	písmo krasopisné, množstvo opráv, škrtov
R	Praeludium	2	1927, bez údajov	N	súvislý zápis skladby, rýchly prepis (nerovnaké noty, mierne krivé čiary), bez škrtov
R	Praeludium (za posledným taktom: Pre varhany upraveno)	3	19. 3. 1928, bez údajov	N	súvislý zápis skladby, písma krasopisné, bez škrtov
R	2 fugy (1. á due voci - 2. á tre voci)	4	3. 5. 1927, 16. 5. 1927, Praha	O	súvislý zápis skladieb, písma krasopisné, škrt 2 taktov
R	2 Fugy. I. Dvojhlasá (c), II. Trojhlasá (H), op. 4.	5	máj 1927 Praha, 26. 8. 1927 Prešov	O	súvislý zápis skladieb, písma krasopisné, bez škrtov
R	Fuga á 2 voci	6	bez údajov	O	súvislý zápis skladby, písma krasopisné, bez škrtov
R	Fuga á 3 voci	7	bez údajov	N	krasopisné, bez škrtov
R	Suita, op. 5	8	bez údajov	O	SNM nedisponuje 2. a 3. stranou prameňa (chýba časť Preludia, zač. Scherza, Fugue je nedokončená, množstvo škrtov
R	pramene bez titulného listu (obsahuje Praeludium a Scherzo)	9	27. 7. 1942, 20. 8. 1942	N	súvislý zápis skladieb - cyklus prepracovaných skladieb do približnej podoby, v akej sa už nachádza v Sonáte, písma krasopisné, ešte množstvo opráv (škrtý, poznámky vi-de, zaznačený počet taktov)
R	Štúdie (Sonáta e-moll pre klavír)	10	Praha 1926/27, rev. v Bratislave 1942	O	prvý ucelený zápis všetkých častí budúcej Sonáty, písma krasopisné, bez opráv
R	Sonáta e-moll pre klavír, dielo 2	11	Praha-Bratislava 1926/1942	O	posledný prameň zachytávajúci rukopis skladateľa; presný, súvislý zápis skladieb pred tlačou, napísaný v úhladnej, krasopisnej úprave+obsahuje rozmiestnenie taktov na stranách
T	Sonáta e mol, dielo 2 pre klavír	12	Matica Slovenská Turčiansky sv. Martin 1947	O	hlavný prameň tejto práce, obsahuje predhovor v slovenčine, angličtine a ruštine, editorské úpravy (zaist'ovacie posuvky)
T	Sonáta e mol, op. 2 pre klavír	13	Matica Slovaca Hudobný fond Bratislava 2011 ISMN 979-0-68500-093-8	O	druhý a zároveň posledná tlačená verzia Sonáty, bez predhovoru, ponechané editorské úpravy z predchádzajúceho vydania

Vývoj Sonáty - podrobný vnútorný popis						
Pracovné označenie prameňov	počet taktov	počiatočná tónina	tempo	metrum	pedál	artikulácia, dynamika, výraz
1	64 t., z toho 8 škrtnutých+12 opráv	e mol	Moderato	3/4	nie je zaznačený	zaznačené
2	70 t.	e mol	nie je možné rozpoznať	3/4	nie je zaznačený	zaznačené
3	84 t.	e mol	Lento Moderato	3/4	zaznačený (úprava pre organ)	zaznačené, ale veľmi stručne
4	1. fúga 36 t., 2. fúga 52 t., z toho 2 škrtnuté	c mol, H dur	1. fúga Allegro, 2. fúga nemá zaznačené	6/8, 4/4	nie je zaznačený	u 1. fúgy stručne zaznačené, u 2. fúgy nie
5	1. fúga 51 t., 2. fúga 50 t.	c mol, H dur	1. fúga Allegro, 2. fúga Allegro commodo ma energico	12/8, 4/4	nie je zaznačený	u oboch fúg stručne zaznačené
6	46 t.	B dur	nie je zaznačené	6/8	nie je zaznačený	nie je zaznačené
7	31 t.	F dur	nie je zaznačené	4/4	nie je zaznačený	nie je zaznačené
8	Preludium 40t. (zachovaná len prvá strana)	e mol	nie je zaznačené	3/4	nie je zaznačený	nie je zaznačené
	Scherzo 175 t. z toho 5 t. škrtnutých (nezachovaná prvá strana)	E dur	nie je možné určiť	3/4		
	Adagio zachované celé, ale s množstvom škrto - počet taktov sa nedá určiť	A dur	nie je zaznačené	6/8		
	Fugue 32 t., nezachované celé	e mol	Allegro con brio	1 2/8		
9	Praeludium 89t.	e mol	Allegro comodo	3/4	zaznačený	zaznačené minimálne (len sforzatissima na konci skladby)
	Scherzo 315t.	E dur	Allegro vivace	3/4	nie je zaznačený	len prízvuky, sforzatissima, výraz zaznačený, bez prstokl.
10	Prelúdium 88t.	e mol	Andante con moto	3/4	zaznačený	zaznačené, pozn. u Scherza pripísaný prstoklad
	Scherzo 316t.	E dur	Allegro vivace	3/4		
	Adagio a fúga 133+167t.	e mol	Adagio semplice, Allegro moderato	6/8, 2/4		
11	Praeludium 88t.	e mol	Allegro comodo	3/4	zaznačený	zaznačené i s prstokladom
	Scherzo 316t.	E dur	Allegro vivace	3/4		
	Adagio e fuga 129+167t.	e mol	Adagio semplice, Allegro moderato un poco tenuto	6/8, 2/4		
12,13	všetky údaje sú rovnaké ako v prameni 11					

Záver

Korene *Sonáty* siahajú do obdobia štúdia Alexandra Moyzesa na konzervatóriu v Prahe, kde nastúpil v roku 1925. Na základe zhromaždených prameňov je možné súhlasiť s literatúrou, ktorá bežne uvádza *Sonátu* s drobnými klavírnymi kusmi *7 klavírných skladieb, op. 2*. Je skutočne pravda, že táto skupina skladieb (*Prelúdium, Scherzo, Adagio* a jedna zo štyroch fúg) sa stala podkladom pre budúcu *Sonátu*. Ako však vyplýva z vyššie uvedeného textu práce, *Sonáte* predchádzali ešte ďalšie stupne vývoja, o ktorých sa ale literatúra vôbec alebo nepresne zmieňuje.

V prvom rade je však ešte potrebné zmieniť úplný počiatok a teda poukázať na *7 klavírných skladieb op. 2*, ktoré v sebe zahŕňajú dva problematické aspekty. Prvým z nich je ich vzájomné prepojenie v jeden cyklus. Túto skupinu skladieb (*Prelúdium, Scherzo, Adagio* a štyri fúgy) totiž literatúra bežne predstavuje pod opusovým číslom 2, čím evokuje ich vzájomné prepojenie do cyklu. Titulný list, ktorý by ich spojenie potvrdzoval, však nie je k dispozícii – buď sa stratil alebo vôbec neexistoval. Otvára sa teda možnosť chápať dané skladby i samostatne, k čomu prispieva dobové svedectvo prezentované Alfrédom Gabauerom. Vďaka jeho sprostredkovaniu niektorých kritik na diela Alexandra Moyzesa je isté, že sa skladby hrávali samostatne či v rôznych iných usporiadaniach (spomína i úpravu *Praeludia* pre organ), pričom ale neuvádza žiadny cyklus.⁴⁸ Ako to teda Moyzes skutočne chápal, je otázne.

Ďalším problémom sa stáva usporiadanie jednotlivých skladieb. Ako už bolo spomínané, titulný list k *7 klavírnym skladbám, op. 2* nie je k dispozícii, preto nie je možné poznať ich definitívne poradie. Literatúra ich síce predstavuje v zoradení *Prelúdium, Scherzo, Adagio* a štyri fúgy, ale podľa dátumov na jednotlivých existujúcich prameňoch by muselo byť toto poradie vytvorené až neskôr. Presné datácie totiž vypovedajú o tom, že prvý skladateľ skomponoval fúgy a až potom *Prelúdium*. Je však otáznosť, do akej miery je možné sa opierať o dátumové informácie na prameňoch fúg, o ktorých neexistujú bližšie informácie a teda ich súvislosť so *7 klavírnymi skladbami, op. 2* môže byť spochybiteľná. Je pravda, že podľa literatúry boli fúgy štyri a práca má k dispozícii práve štyri rozdielne fúgy, dve z nich sú však bez dátumu alebo inej bližšej informácie a ďalšie dve tvoria samostatný cyklus ako *Dve fugy, op. 4*. Ich doba skomponovania však odpovedá roku 1927 a teda časovo zapadá do obdobia tvorby *7 klavírných skladieb, op. 2*. Situácia ohľadom tejto skupiny skladieb zostáva

⁴⁸ Gabauer (3), s. 285-287.

teda i naďalej nevyriešená, vyžadovala by si totiž ešte podrobnejší výskum a hlbšiu pozornosť zo strany odbornej verejnosti.

Čo však s istotou môže táto práca predložiť, je upresnenie situácie ohľadom vývoja *Sonáty*, ktorý bežne používa literatúra. Tá sa totiž pri uvádzaní tejto kompozície odvoláva len na skupinu *7 klavírných skladieb, op. 2*. Na základe vyššie zmieneného je však možné s istotou tvrdiť, že Moyzes ďalej vytvoril *Suitu, op. 5*, ktorú tvorili štyri klavírne kusy (*Preludium, Scherzo, Adagio, Fugue*) zo spomínanej skupiny skladieb pod op. číslom 2. Ako už bolo spomenuté, pri predstavovaní raných diel Moyzesa Ivan Hrušovský a Ladislav Burlas síce uvádzajú existenciu aj istej suity, nepodávajú však presnejšie informácie, ani jej ďalej nevenujú pozornosť.

V roku 1942 danú suitu Moyzes prepracoval. K dispozícii je rukopis *Praeludia a Scherza*, ktorý síce nemá titulný list ani informáciu o dátume vzniku, avšak z jeho výstavby hudobných fráz už podobným *Sonáte*, je možné predpokladať, že vznikol hneď po *Suite, op. 5*. Moyzesa charakterizuje mnohá literatúra ako skladateľa precízneho, ktorý svoje skladby technicky zdokonaľoval a prepracovával. Daná skutočnosť stave prameňom odpovedá. Moyzesove rukopisy však odzrkadľujú i ďalšiu charakteristiku, ktorú predstavuje v časopise *Hudobný život* Ľubomír Chalupka: „*Pre Moyzesov vývoj v prvom tvorivom desaťročí bolo príznačné budovanie kompozičného celku prostredníctvom dômyselnej variability vstupných hudobných nápadov, a to preklenutím kontrastov sústredenou motivickou evolučnosťou na pôde sonátovej a suitovej cyklickosti.*“⁴⁹. Skutočne, Moyzes počas svojich štúdií na konzervatóriu vytvoril niekoľko cyklov a ako je možné vidieť i na jeho neskoršej tvorbe, v tejto svojej tvorivej činnosti pokračoval i v ďalších rokoch. Nasledujúcim cyklom, do ktorého Moyzes skladby upravil, sú *Štúdie (Sonáta e-moll pre klavír)*. Podobne ako o *Suite, op. 5*, sú o ňom minimálne zmienky, vie sa len, že pochádza z roku 1942. Rukopis tohto cyklu už obsahuje spojenie *Adagia* s fúgou, Moyzes doň zaznačil i prstoklady. Celý cyklus Moyzes ešte raz prepísal a pred tlačou upravil posledné detaily (tempo), o čom svedčí posledný rukopis, tiež z daného roku, s už názvom *Sonáta e-moll pre klavír*. Zaznačil doň i rozmiestnenie taktov na strane, čo značí, že už mal kompozíciu premyslenú a pripravenú pre tlač. Nakoniec bola kompozícia vydaná o 5 rokov neskôr, Moyzes za túto skladbu získal ocenenie Správy Matice Slovenskej. Jeho druhé vydanie v roku 2011 svedčí o tom, že *Sonáta*, nie je na Slovensku skladbou zabudnutou.

⁴⁹ Chalupka (6), s. 19.

Zhodnotiť Moyzesov skladateľský vývoj od čias skomponovania 7 klavírných skladieb, op. 2 až po *Sonátu* je náročné a vyžadovalo by si podrobnú analýzu viacerých jeho diel. Keďže má práca k dispozícii jeho 11 rukopisov, z ktorých každý podrobila analýze, je možné sa aspoň pokúsiť o približné a stručné priblíženie jeho skladateľského posunu siahajúceho od rokov štúdia až po obdobie 2. svetovej vojny:

so všetkými charakteristikami, ktoré v súvislosti s kompozičnou činnosťou Moyzesa používa literatúra, je možné súhlasiť – skladateľ precízny, so zmyslom pre technickú dokonalosť, ktorý svoje diela podrobil mnohým úpravám. Pri sledovaní jednotlivých rukopisov je možné vidieť, s čím si nebol pri výstavbe svojej skladby istý a čo mu robilo problém.

Zásadným z nich bola určite hudobná forma. Túto skutočnosť potvrdzujú nielen mnohé škrtky taktov v jednotlivých rukopisoch, ale i on sám v rozhovoroch s Iljom Zeljenkom: „*Hudobnou formou som si dlho nevedel dať rady. Harmónia i kontrapunkt mi išli ľahko, aj formy samy o sebe nie sú ničím ťažkým, no celé to spojiť v praxi, to bolo pekelné ťažké. Vôbec nevedno, čo písať a odkiaľ pokiaľ. Ono sa to ľahko povie, že hudobná veta má byť štyri takty alebo dvakrát štyri takty a perióda zase šesťnásť taktov. No čo má prísť v druhom takte, čo vo štvrtom, kde sú tie správne miesta na umiestnenie všetkého? Pamätám si dobre, keď som sa aj znovu vracal k týmto svojim prvým skladbám, lebo po formovej stránke boli chybné a všetko bolo treba presunúť a posadiť na správne miesto. Vtedy sa zlomyselne hovorilo, že upravujem, prerábam a prešívam svoje skladby, no nebolo to celkom tak, lebo keď vezmeš originál a potom tú moju úpravu, v podstate sa zhodujú, ibaže taktové čiary sú teraz už na správnom mieste.*“⁵⁰ Z rukopisov je ďalej možné vyčítať, že postupne dospieval nielen k forme, ale i k výslednému tempu, dynamike či výrazu celej skladby. V neposlednom rade je určite potrebné zmieniť Moyzesovu úpravu, nakoľko sa v jeho rukopisoch stále vyskytuje (až na pár výnimiek) krasopisné písmo.

Alexander Moyzes a jeho klavírna tvorba sú nepochybne témou, ktorá by si zaslúžila väčšiu pozornosť zo strany muzikologickej verejnosti. V prípade *Sonáty e-mol, dielo 2 pre klavír*, by do budúcnosti bolo iste potrebné ju zaradiť viac do historického kontextu, porovnať s ostatnými klavírnymi dielami Moyzesa a prípadne i klavírnou tvorbou jeho súčasníkov. Tieto i ďalšie témy potom môžu byť veľmi nosnou témou ďalšieho bádania.

⁵⁰ Zeljenka (16), s. 9.

Súpis prameňov

Rukopisy a korešpondencia potrebné pre danú prácu pochádzajú z troch zdrojov, ktorých názvy pre obmedzený rozsah tabuľky budú pracovne skrátené (v zátvorke):

- Slovenské národné múzeum v Bratislave – Hudobné oddelenie – Oddelenie výskumu, spracovania a prezentácie zbierkových fondov, pobočka Dolná Krupá (SNM)
- Literárny archív Slovenskej národnej knižnice v Martine (LA SNK)
- Archív Matice Slovenskej v Martine - Zbierka korešpondencie osobností a inštitúcií vyčlenená z archívnych fondov Matice slovenskej 1919-1954 (AMS)

Tlačená verzia *Sonáty* z roku 1947 sa nachádza v Hudobnom centre v Bratislave (HC), novšia verzia z roku 2011 je prístupná prostredníctvom Univerzitnej knižnice v Bratislave (UK).

a, Zoznam použitých notových prameňov

Druh prameňa	Názov (upravený)	Pracovné označenie	Miesto uloženia	Signatúra	Dátum a miesto skomponovania, v príp. tlače vydania
rukopis	Preludium pre klavír	1	SNM	MUS CLXXX 105_001_01_02, _03,_04	20. 9. 1927 Praha
rukopis	Praeludium	2	SNM	MUS CLXXX 105_002_01_02, _03,	1927, bez údajov
rukopis	Praeludium (za posledným taktom: Pre varhany upraveno)	3	SNM	MUS CLXXX 105_003_01_02, _03,_04	19. 3. 1928, bez údajov
rukopis	2 fugy (1. á due voci - 2. á tre voci)	4	SNM	MUS CLXXX 107_01_02_03, _04_05_06_07, _08	3. 5. 1927, 16. 5. 1927, Praha
rukopis	2 Fugy. I. Dvojhlasá (c), II. Trojhlasá (H), op. 4.	5	SNM	MUS CLXXX 106_001_02_03, _04_05_06_07	máj 1927 Praha, 26. 8. 1927 Prešov

rukopis	Fuga á 2 voci	6	SNM	MUS CLXXX 106_002_01, _02,_03,_04	bez údajov
rukopis	Fuga á 3 voci	7	SNM	MUS CLXXX 106_003_01,_02, _03	bez údajov
rukopis	Suita, op. 5	8	SNM	MUS CLXXX 114_01,_02,_03, _04,_05,_06,_07, _08,_09,_10,_11	bez údajov
rukopis	pramene bez titulného listu (obsahuje Praeludium a Scherzo)	9	SNM	MUS CLXXX 114_12,_14,_16, _17,_18,_19,_20, _21	27. 7. 1942, 20. 8. 1942
rukopis	Štúdie (Sonáta e-moll pre klavír)	10	SNM	MUS CLXXX 104_00,_01,_22	Praha 1926/27, rev. v Bratislave 1942
rukopis	Sonáta e-moll pre klavír, dielo 2	11	LA SNK	B VI/61	Praha- Bratislava 1926/1942
tlačená verzia	Sonáta e-mol, dielo 2 pre klavír	12	HC	MOY-023	Matica Slovenská Turčiansky sv. Martin 1947
tlačená verzia	Sonáta e mol, op. 2 pre klavír	13	UK	Musica Slovaca Hudobný fond Bratislava 2011 ISMN 979-0-68500-093-8	

b) Korešpondencia

Druh dokumentu	Miesto uloženia	Signatúra	Stručný popis	dátum
list	SNM	MUS CL XXX 233	List Hudební Matice Umělecké besedy v Prahe - potvrdenie príjmu Moyzesových rukopisov (medzi nimi i Tri klavírne skladby, op. 2)	25.4.1933
list	SNM	MUS CL XXX 266	Líza Fuchsová píše Moyzesovi ohľadom jeho Suity pre klavír	3.1.1934
program koncertu	SNM	MUS CL XXX 1554	Program koncertu v Bratislave Alexandra a Mikuláša Moyzesových, medzi skladbami aj Tri skladby pre klavír (Preludium, Adagio, Scherzo)	20.11.1928
ocenenie	AMS	AMS II 46.4 BA 14	Vianočná cena udelená správou Matice Slovenskej za Sonátu E-moll	10.12.1947

Zoznam použitej literatúry

1. Burlas, Ladislav, *Alexander Moyzes*, Bratislava 1956.
2. Burlas, Ladislav, *Slovenská hudobná moderna*, Bratislava 1983, s. 71-82.
3. Gabauer, Alfréd, 40 rokov so slovenskou hudbou: Alexander Moyzes a kritika, *Slovenská hudba*, roč. 10, č. 7, 1966, s. 285-299.
4. Hrušovský, Ivan, *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch*, Bratislava 1964, s. 163-188.
5. Chalupka, Ľubomír, Alexander Moyzes: 1. symfónia D dur op. 4/31, *Hudobný život*, č. 1-2, 1999, s. 16-18.
6. Chalupka, Ľubomír, Alexander Moyzes: Poetická suita pre husle a klavír op. 35, *Hudobný život*, č. 1-2, 2000, s. 18-20.
7. Janeček, Karel, *Harmonie rozbořem*, Praha 1963.
8. Janeček, Karel, *Hudební formy*, Praha 1955.
9. Křupková, Lenka, Proč byl Novák k Moyzesovi kritický? Ke vztahu Vítězslava Nováka a Alexandra Moyzesa, in: Ľubomír Chalupka (ed.), *K pocte Alexandra Moyzesa a Ľudovíta Rajtera: Zborník z muzikologickej konferencie s medzinárodnou účasťou Podiel osobností na vývoji profesionálnej hudobnej kultúry konanej v rámci festivalu Bratislavské hudobné slávnosti 2006*, Bratislava 2006, s. 181-188.
10. Laborecký, Jozef, *Hudobný terminologický slovník*, Bratislava 1997, s. 181.
11. Macudzinski, Rudolf, Slovenská klavírna tvorba, in: *Slovenská hudba*, roč. 11, č. 6, 1967, s. 263.
12. Nováček, Zdenko, Moyzes Alexander, in: Gracian Černušák, Bohumír Štedroň, Zdenko Nováček (ed.), *Česko-slovenský hudební slovník osob a institucí*, sv. 2, Praha 1965, s. 120-122.
13. Štedroň Bohumír, Mozyes Alexander, in: Gracian Černušák, Vladimír Helfert (ed.), *Pazdírkvův hudební slovník náučný*, Brno 1938, s. 12.
14. Vysloužilová, Věra, Moyzesova esej „Vítězslav Novák a slovenská hudba“, in: Ľubomír Chalupka (ed.), *K pocte Alexandra Moyzesa a Ľudovíta Rajtera: Zborník z muzikologickej*

konferencie s medzinárodnou účasťou Podiel osobností na vývoji profesionálnej hudobnej kultury konanej v rámci festivalu Bratislavské hudobné slávnosti 2006, Bratislava 2006, s. 177-180.

15. Zavarský, Ernest, *Súčasná slovenská hudba*, Bratislava 1947, s. 15-40.

16. Zeljenka, Ilja, *Rozhovory s Alexandrom Moyzesom (1984)*, Bratislava 2003.

17. Zvara, Vladimír, Moyzes Alexander, in: Marián Jurík, Peter Zagar (ed.) *100 slovenských skladateľov*, Bratislava 1998, s. 198-205.

18. Zvara, Vladimír, Moyzes Alexander, in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17, New York 2001, s. 254.